مفتتح

تقدير ألف ليلة

خمسة على الأقل من المشايخ المنتسبين إلى الأزهر في مصر اقترنت أسماؤهم بطباعة (ألف ليلة) في القرن التاسع عشر، أضف إليهم ثلاثة على الأقل من مشايخ الهنود الذين أشرفوا على طباعتها في مدينة كلكتا بالهند، وهم مثال على غيرهم في أقطار إسلامية متباينة، ومع ذلك لم يتحرج أحد هؤلاء من تصحيح متن الليالي وتقديمه إلى القراء، ولم يشعر واحد منهم بغضاضة في الإشادة بقيمة ذلك المتن وروايته بكل ما انطوى عليه من خصائص وأساليب، أو تضمنه من أحداث ووقائع وشخصيات ومشاهد ونزعات، بل أكد كل واحد منهم، كما أكد غيره، قيمة المتن الذي احتفى بطبيعته الأدبية في سماحة لا تعرف التزمت الأخلاقي، ورحابة وعي ينفر من لبسة الرياء والتصنع باسم أي نوع من أنواع التأويل الاعتقادي أو التصلب الاجتماعي. وكانوا جميعا يسيرون سيرة السلف الصالح في إرسال النفس على السجية والرغبة بها عن التزمت والتصنع.

ولذلك، كان من الطبيعي أن لايمتد الشيخ عبدالرحمن الصفتي، في طبعة بولاق الأولى ١٨٣٥، بقلمه إلى المتن إلا ليصوّب اللغة من «ركاكة الغلطات السخيفة» للعامية، مؤكدا إعراضه عن استهجان «المعاني الكثيفة» التي أدرك أنها بعض ما يلازم الخصائص الأدبية للمتن ويلزم عنها. ومضى على أثره الشيخ قطة العدوي في طبعة بولاق الثانية التي ختمها سنة ١٨٦٣ بما يدل على تقديره للمتن الذي يتضمن من فنون النوادر والآثار وأنواع الحكايات والأخبار ما يتسلى به المحزون، ويفيد المتطلع إلى ما فيه من حكم وفوائد ونصائح ومواعظ. وقد بذل الشيخ من الجهد ما رآه ضروريا للوصول بلغة المتن إلى ما تؤدي به الغرض الذي وضع من أجله، وهو تحقيق الفائدة والمتعة من حكايات الليالي، لكل مطالع وناظر وسامع، سواء كان من الخواص الأعلام أو زمرة العامة العوام. وفي الإشارة إلى «كل مطالع وسامع وناظر» ما يدل على تعدد مستويات تلقي ألف ليلة، ومراوحتها بين عوالم الخاصة والعامة، وتقلبها ما بين آليات الإرسال الكتابي والشفاهي.

وقد مضى الشيخ طه محمود قطرية فى اتجاه سلفه الشيخ قطة العدوى، فختم نسخة المطبعة الوهبية (سنة ١٨٨٠م) بحمد الله الذى قصّ على نبيه أحسن القصص، وأباح لأمته فنون الرخص من الحكايات التى تعينهم على احتمال النوازل، مؤكدا مكانة الكتاب التى تغنى عن الإطناب فى مدحه، إذ العبارة تقصر عن الإحاطة بمحاسنه، والبليغ لا يتسهل له نعت ما كمن من اللطائف فى مكامنه. وفى إشارة الشيخ قطرية إلى «أحسن القصص» ما يؤكد على سبيل التضمين أن فن القص من الفنون المندوب إليها، وأن فائدة الليالى المنتسبة إلى هذا الفن قرينة إباحته للناس، تحقيقا لألوان المتعة والإفادة لعامة المسلمين وخواصهم. أما الشيخ عثمان عبد الرازق صاحب المطبعة العثمانية فختم طبعته (سنة ١٨٨٤) بحمد الله على طبع كتاب الليالى الذى يحوى من عجائب الأخبار ما يبهر العقول، ويضم من غرائب الأنباء ما يجاور بين بدائع المنقول والمعقول، فهو بغية أرباب الآداب ومرمى النظار والسمار والأحباب ، لأنه كتاب يكفى الطالب له عن كثير من دواوين الأخبار والتحرير. وتلك هى الألفاظ نفسها التى نقلها الشيخ إبراهيم الفيومى فى خاتمة الطبعة الثالثة من طبعات المطبعة الشرفية سنة ١٨٩٦، غير بعيد عن المعنى الذى فهمه هؤلاء جميعا عن مفتتح الليالى الذى جعل من سير الأولين عبرة للآخرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع ما جرى للأمم السالفة فينزجر.

ولم يفت ذلك المعنى الشيخ أحمد كبير الذى أشرف على طبعة كلكتا الثانية فى الهند، فاستهل الربع الثالث منها بالإشادة بما تتضمنه الليالى من الحكايات والروايات التى يستلذ بظواهرها أرباب الظواهر، ويشتغل بمبادئها أصحاب النواظر فى البواطن، فيعتبر بمعانيها من له نظر فى عواقب الأمور، بوصفها كتاب عبرة لمن اعتبر، وخبرة لمن استخبر، ومسرة لمن تضجر، ومشغلة لمن تنغص بالغير. ولايمكن لكتاب يستحق أن يكتب بالإبر على آماق البصر أن ينشغل بظواهره الباحث عن بواطنه، أو يتحرج من بعض دواله من يفهم معانى مدلولاته، فالسماحة فى تقبله هى الوجه الآخر من إدراك غاياته، فهزله بعض جده، وإحماضه سبب إجمامه، ومضحكاته لوازم مبكياته، وما يشد العامة إليه هو أول الظاهر الذى يستدل به الخاصة على ما وراءه.

وذلك موقف يستند فى تبريره إلى المعقول والمنقول، ويتواصل مع التقاليد النقدية والبلاغية التى دافعت عن الأدب فى وجه الهجمات الأخلاقية التى استند بعضها إلى تأويلات اعتقادية جامدة. وبقدر ما جمعت هذه التقاليد بين الشعر والنثر، ووصلت فتنة النظم بمتعة السرد، أكدت قدرة الإبداع عموما على الكشف عن «الأخلاقى» فيما يبدو خارجا على الأخلاق المألوفة، وأبرزت أهمية استنارة العقل فى عدم الانغلاق بالنص على معنى واحد. وميزت بين المعانى الأولى الخاصة بظواهر الكلام، والمعانى الثوانى التى هى المقاصد الباطنة من الكلام، بما يفتح النص الأدبى على أفقه الخاص، بعيدا عن المعانى الحرفية والنواهى التسلطية والقوالب الجامدة لمن ينصبون أنفسهم أوصياء على غيرهم، ظنا منهم أنهم يحتكرون معرفة الحقيقة دون سواهم.

ولم يكن المشايخ الذين قاموا على تصحيح «ألف ليلة» فى حاجة إلى الدفاع عنها ضد من يقذفها بالباطل، أو يتهمها بإفساد الأخلاق، أو يسعى إلى مصادرتها من الأسواق، أو تجريم من يطبعها ويقوم

بتوزيعها، لسبب بسيط هو أنه لم يكن فى زمن هؤلاء المشايخ من يستنكر الليالى، أو يستقبح متنها أو بعض عباراتها وألفاظها. ولم يجد هؤلاء المشايخ فى تراثهم هجوما على الليالى أو على ما دخل فى بابها مما هو شبيه بها، أو حتى على ما توغل فى المناطق المظلمة لبحور المعانى الكثيفة التى حامت الليالى على سواحلها، فقد استقر فى خلد الجميع ما انتهت إليه الأفهام الثاقبة من التمييز بين الجمالى والأخلاقى، حتى لو وقع تداخل بينهما، فالأول ينتمى إلى عالم الفن الذى يتوسل بالرمز والمجاز، التمثيل والإشارة، ولايعرف ثبات الدلالة أو المعنى الحرفى، ويعلو على المعنى الضيق للمنفعة الاجتماعية المباشرة أو التوصيف الجامد للأخلاق الوقتية. والثانى لايتصل بالأول إلا اتصال المدلول الواحد بالدال الذى تتعدد مدلولاته فى الدلالة التى ترتقى بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، عبر وسائط مراوغة، وتقنيات متنوعة، وأساليب لا ضفاف لثرائها فى تحقيق غاياتها التى هى عبرة لمن اعتبر.

وآية ذلك ما ردّ به ابن المعتز الشاعر الناقد على أبى بكر نطاحة الفقيه الذى هاجم الشعراء لخروجهم على الأخلاق، فكتب إليه ابن المعتز يذكره بأن الشعر لم يؤسس على أن يكون المبرز فى ميدانه من لم يغو بصبوة، أو يرخص فى هفوة، أو يكسب شعره معارض الحق. ولو سلك أحد بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبى الصلت وعدى بن زيد العبادى؛ إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ فى أشعارهما من امرئ القيس والنابغة والأعشى. وهل يتناشد الناس أشعار هؤلاء وأمثالهم، على تعيهرهم فيما يقول ابن المعتز، إلا على ملأ من الناس وفى حلق المساجد؟! وهل يروى ذلك إلا العلماء الثقات الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبى (صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر.

وقد امتد أبوبكر الصولى بعبارات ابن المعتز إلى بعد آخر من أبعادها فى قوله الموجز الدال: «ماظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه». وهو قول يصل بالتمييز بين الشعرى من ناحية، وبين الأخلاقى أو الاعتقادى من ناحية ثانية، إلى ما يؤسس مبدأ عاما يتميز به الفن فى أفقه الخاص الذى لايتناقض مع الأخلاق أو الاعتقاد بالضرورة، بل يتميز عنهما فى وسائطه وتقنياته وعلاقات دلالاته بنوع خاص من معرفة المتعة أو متعة المعرفة التى لا تتحقق إلا بالفن.

وأتصور أن الجاحظ كان على قدر كبير من الوعى بهذا النوع من المتعة التى يحققها الفن بأدواته الخاصة، وعلى رأسها النظم والصورة، فى كل ألوان الفن الأدبى، فتحدث عن الشعر الذى يتميز بأنه ضرب من النسج وجنس من التصوير، وذلك بالقدر الذى أوضح به أهمية الصورة والنظم فى مجالات النثر بعامة والسرد القصصى بخاصة، ولذلك أكد فى غير موضع من كتاباته أن الإعراب يفسد نوادر المولّدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب، لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبته تلك الصورة وذلك المخرج وتلك اللغة وتلك العادة، فإذا أدخلت على هذا الأمر ما يغير منه انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدل صورته.

ووصل الجاحظ بين خصائص الكلام ومقتضى الأحوال بما أبرز العلاقة بين الصياغة والمقام، وبين النظم والوظيفة، وبين تعدد المقامات السردية وتنوع مستويات اللغة الحوارية، فذهب إلى أن لكل ضرب من الحديث ضربا من اللفظ، ولكل نوع من المعانى نوعا من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف

للخفيف، والإفصاح فى مواضع الإفصاح، والكناية فى موضع الكناية، والسخافة فى موضعها الذى لايختلط بالجزالة، قط، أو يأخذ بأكظامها. وبقدر تأكيد الجاحظ الأفق الفنى الخاص الذى تتميز به بلاغة السرد، وذلك ضمن اهتمامه بأنواع القص الصاعدة فى عصره، هاجم الذين يميلون إلى التصنع فى التورع، وينفرون من صراحة السرد فى موضوعات الجنس على وجه التحديد، فرماهم فى كتابه (الحيوان) بالرياء والنفاق اللذين يكشفان عن لؤم مستعمل ونذالة متمكنة، وروى عن الصحابة والسلف الصالح من الأبيات والأقوال التى لا حياء فى معانيها أو إشاراتها الجنسية ما لا تسمح به الرقابة المعاصرة، وما لا يمكن أن تنشره «الحياة» اليوم، وقد أنشد بعضها عن عبدالله بن عباس الذى قالها فى المسجد الحرام دون غيره، وذلك كله ليثبت بالنقل، إلى جانب العقل، أنه لا حرج فى إنشاد الشعر أو رواية القص مهما حمل من كلمات أو عبارات، وأن تباين مقامات السرد يفرض تباين أحوال الأساليب والمسميات، ومن ثم حرية النظم وصراحته فى صياغة صور المواقف السردية متغايرة الخواص.

ولقد سار على أفكار الجاحظ المعتزلى تلميذه ابن قتيبة الذى انقلب عليه وانحاز إلى أهل النقل من الحنابلة، لكنه ظل يؤكد ما سبق أن تعلمه عن الجاحظ، وما أصبح تقليدا متبعا فى البلاغة العربية، من ضرورة الحفاظ على تباين أحوال المقال بتباين مقتضيات المقام، فاستهل ابن قتيبة كتابه (عيون الأخبار) بتحذير المتزمتين والمتنسكين والمتشددين فيما يترخص فيه غيرهم، مؤكدا أنه لم يكتب كتابه لهم وحدهم، وإنما كتبه لكل من يمكن أن يطالعه أو يقبل عليه، كأنه مائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم لاختلاف شهوات الآكلين. ولذلك، راوح الكتاب على طريقة الجاحظ بين الهزل والجد على قاعدة: روّحوا عن القلوب فإن لها سآمة كسآمة الأبدان. وأفصح فى ذكر العورات لأن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم فى شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب. وترخص ابن قتيبة فى إرسال اللسان بالرفث عند كل حكاية أو رواية تذهب بطلاوتها الكناية عنها، ويفسد متعتها التعريض بدل التصريح. وأبقى على اللحن فى نوادر الأعراب التى يذهب الإعراب بما فيها من موضع الاستطراف. وأكد ابن قتيبة أنه يجرى فى ذلك كله على عادة السلف الصالح فى إرسال النفس على السجية والرغبة عن لبسة الرياء والتصنع.

وليست هذه النتيجة بعيدة عن ما انتهى إليه أبو الحسين ابن وهب فى كتابه (البرهان فى وجوه البيان) فى القرن الرابع للهجرة، خصوصا حين جمع بين الشعر والنثر فى مبدأ واحد، هو مبدأ التنوع الذى يبقى على نشاط الذهن وحيوية النفس، مدركا أن تلقى أنواع الفن المختلفة يحتاج إلى ترخص خاص به، يراعى تباين مقامات الأداء وتغير شروط الاستقبال، فمخاطبة الناس على مقادير عقولهم تستدعى هذه المباينة، مثلها مثل حكاية الأحوال التى تؤديها الرواية. ولذلك، استخدم الحكماء السخيف من الكلام فى خطاب من لا يعرف غيره من العامة، وحكى المؤدون الألفاظ السخيفة على ماهى عليه فى النوادر والمضاحك وما أشبهها من الحكايات التى متى حكاها الإنسان على غير ما هى عليه خرجت عن معنى ما أريد بها، وبردت عند المستمع إليها، فليس على حاكيها عيب فى سخافة لفظها، بل العيب عليه إذا قلب الكلام عن جهته.

وقد تواصلت هذه الأفكار التى تحولت إلى تقليد ثابت ومبدأ مقبول فى بلاغة السرديات العربية، فلم نسمع عن هجوم قديم على الليالى، أو تزمت متصنع فى الكتابة عن الجنس أو غيره من محرمات عصرنا، أو حجر على أحد بدعوى الأخلاق فى الكتابة، فقد اتفقت الاجتهادات الأساسية فى الحضارة العربية على إرسال النفس على سجيتها فى الإبداع، ومراعاة تباين أحوال المقال بتباين أحوال المقام، سواء فى الشعر أو فى النثر، فى أشكال السرد العام أو ألوان السرد القصصى الخاص. ودليل ذلك اتفاق ابن المعتز السنىّ الحنبلى مع الجاحظ الاعتزالى، واتفاق ابن قتيبة النقلى مع نقيضه الجاحظ العقلانى، واتفاق ابن وهب الشيعى مع نظائره المتأخرين من أهل السنة أو المعتزلة أو غيرهم من طوائف المؤلفين والكتاب الذين لم أذكرهم اكتفاء بالأمثلة الدالة عليهم، فى تنوع المذهب وتباين الانتماء الفكرى أو الاعتقادى أو السياسى؛ فالقاسم المشترك بين الجميع هو التسامح فى المقال بما يتيح الاستجابة إلى تباين المقام، وفهم أحوال المقام بما يصل بين سياقات النص الداخلية وسياقاته الخارجية، فى عملية الاستقبال والتلقى التى هى معطوفة على عملية الإرسال والإنتاج. ولذلك، لم يشعر المشايخ الأزهرية الذين قاموا بتصحيح (ألف ليلة) وتقديمها إلى الجمهور بما تضيق به صدورهم، وكانت استجاباتهم السمحة إليها استجابة من يعرف تراثه ويتمثل تقاليده الرحبة فى إطلاق إبداع النفس على سجيتها.



فى اللحظات الأخيرة قبل طبع هذا العدد من فصول، وبالتحديد فى يوم الإثنين الموافق ٥مايو١٩٩٧ ، فقدت الحياة الثقافية العربية أستاذتنا الجليلة الدكتورة سهير القلماوى رائدة دراسات ألف ليلة وليلة التى لولاها ما وجدنا العشرات من الكتب والمئات من الدراسات التى تتنافس كلها فى جدة المنهج وتعدد المنظور، والتى تشترك كلها فى التواصل مع تقاليد خلاقة استهلتها أستاذتنا التى كانت أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية فى الآداب، وأول أستاذة فى قسم اللغة العربية، وأول رئيسة لهذا القسم، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأول من أقام معرضا دولياً للكتاب فى مصر عام١٩٦٧ ، وأول من استهل الأنشطة الثقافية فى هذا المعرض، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة. ومؤلفاتها («أدب الخوارج»، «المحاكاة فى الأدب»، «فى النقد الأدبى»، «ثم غربت الشمس»، «العالم بين دفتى كتاب»، «مع الكتب»، «الرواية الأمريكية الحديثة») وإبداعاتها («أحاديث جدتى»، «الشياطين تلهو») وترجماتها («ترويض النمرة»، «رسالة إيون»، «عزيزتى أنتونيا»، «رسائل صينية»، «قصص صينية»، «هدية من البحر»، «مائدة المعرفة»، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التى لم تجمع فى كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإذاعية، وقصائدها التى جعلتها واحدة من مؤسسى جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافى والاجتماعى –كل ذلك يجعل منها نجمة ساطعة فى تاريخ الثقافة العربية.

رحمها الله رحمة واسعة وألهم أبناءها وتلامذتها وقراءها الصبر والسلوان.

رئيس التحرير

السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة:

دراسة فى ثلاثية حنا مينة

يمنى العيد*

لماذا السيرة الذاتية؟

ملت فى كلامى على السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث إلى السيرة الذاتية الروائية. وملت فى كلامى على السيرة الذاتية الروائية إلى الكلام على ثلاثية حنا مينة الروائية. عنيت: «بقايا صور» و«المستنقع» و«القطاف»[1].

السؤال الذى قد يُطرح هنا هو:

أولاً: لماذا السيرة الذاتية الروائية، علمًا بأن كتب السيرة الذاتية كثيرة فى الأدب العربى الحديث؟[2]

ثانياً: لماذا ثلاثية حنا مينة؟

أولاً: أوجز جوابى الذى يعلل ميلى إلى ما ملت إليه فى النقاط التالية:

* ناقدة لبنانية.

الشفافية والاستنساب

١ ـ من المعروف أن هناك ما هو مشترك بين الأجناس الأدبية، وهو كونها أدباً. وكل كلام على الأدب يطرح سؤاله عن مدى شفافية اللغة، هذه الشفافية التى دُمّرت، كما يقول فوكو، فى بابل لتعاقب الإنسان، بعد أن كانت العلامات ترتبط ارتباطاً تشابهيًا عميقًا بما تشير إليه، وبعد أن كان الخطاب صورة لمنطوقه[3].

لقد فارقت اللغة الأشياء، وتعذر، حسب بارت، وجود درجة صفر للكتابة.

إن لعبة الدوال والنظم التى تتبنى بها كل كتابة أدبية ـ والسيرة الذاتية أدب ـ تجعلنا نتساءل عن مدى الاستيهام الذى يلازم عملية الصياغة، بما فى ذلك صياغة كاتب السيرة الذاتية لتصوراته الاسترجاعية وحتى لمدوناته اليومية، أو لاعترافاته.

لا يطابق خيط الحكي «خيط» المحكي عنه، لأن الحكي، إضافة إلى كونه مفارقاً لمرجعياته، هو استنساب، أي انتقاء واجتزاء، وأحياناً تقديم وتأخير يقتضيه سياق تتحكم به رؤية من يحكي لما يحكى، وكمثال أوجز ما أورده ميخائيل نعيمة في تقديمه لكتاب سيرته الذاتية (سبعون)[٤].

يخبرنا ميخائيل نعيمة بأنه يستحيل عليه أن يعرض لحياته «لمحة لمحة حسب تسلسلها في الزمان والمكان» (ص٩)، وأن ينتزع من كل لمحة جميع ما حملته إليه من موحيات، وتخيلات، وجميع ما حمّلها من حركات عفوية وغير عفوية، ومن وساوس ورغبات، ومن أحلام، وملذات، وأوجاع كتم بعضها عن الناس وفضح بعضها (ص ٩)، لذا يقرر بأن يعطي للناس من حياته قدر نصيبهم فيها، أو ما يظنه نصيبهم. أما حياته الخاصة التي تعني «من أين أرزق، وماذا آكل وأشرب وألبس»، و«ماذا كان بيني وبين نساء أحببتهن وأحببنني (...)، ومتى حزنت وبكيت (...)، أما هذه الأمور كلها، وكثير من نوعها، فما ظننت يوماً أن للناس أي نفع في معرفتها، لذلك أهملتها الإهمال كله[٥] في كتاباتي» (ص١١).

إن ما يقوله نعيمة يشير بوضوح إلى رؤية معيارية تحدد لصاحبها ما يمكن أن يحكيه من سيرته الذاتية وما عليه إهماله، مما هو خاص، في هذه السيرة. كما يشير إلى نوع من الاستنساب، واستحالة الالتزام بتسلسل زمن المرجعي، وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكي وبالتالي عجز اللغة عن المطابقة.

الرؤية المعيارية

٢ ـ إن وجود رؤية معيارية تتحكم في الكتابة، بما فيها كتابة السيرة الذاتية، يحيل هذه الكتابة إلى مجال حضاري، أو إلى ما يسود في هذه الحضارة من أعراف وسنن تشكل سمات هذه الحضارة وهوية الانتماء إليها. لذا، لابد أن نتساءل عن علاقة الكتابة بالسائد في الحضارة التي تنتمي إليها، وعن مدى استعدادها للخروج على هذا السائد والجهر بما في الدواخل، مما هو متعارض أو متناقض، مع هذا السائد.

وقد نجد أنفسنا مضطرين، في حال خضوع كتابة السيرة الذاتية لسلطة السائد، إلى وضع ميثاق السيرة الذاتية المعلن موضع الريبة، لأن صاحب السيرة قد يتواطأ، في مثل هذه الحال، مع القامع ضد المقموع فيه، أو قد لا يجرؤ على ملامسة ما في أعماق ذاته، ورفع الستار عن مكنون هذه الذات ومكبوتها.

إن الكلام في موضوعات الجنس والدين والسياسة، مازال في بلداننا العربية كلاماً محظوراً بهذه النسبة أو تلك. ومازال الكثير من الكتب التي تتناول هذه الموضوعات يمنع حتى في حال توسله المتخيل الروائي[٦]. وما زالت أحكام النفي والقتل والاعتقال تصدر بحق الكثير من الكتاب والأدباء[٧]، فكيف إذا جاء الكلام على هذه الموضوعات في اعترافات، أو في يوميات، أو في مذكرات، أو في خطاب استرجاعي... أي في كتابة يفترض فيها، لأنها سيرة ذاتية، الصدق وقول الحقيقة.

لذا، نجد بعض الدارسين يتحفظ تجاه السير الذاتية التي كتبها عدد من كبار الأدباء العرب، لأنها في نظرهم ليست سيراً ذاتية بالمقارنة مع ما تتسم به السير الذاتية في أدب الغرب لجهة الجرأة في الكشف عن الذات، شأن جرأة «روسو» و«أندريه جيد» مثلاً في اعترافات كل منهما[٨].

وبالمقابل، يبدو المتخيل الروائي قناعاً أكثر صدقاً في تقديم السيرة الذاتية، فهو إذ يضمر الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات. كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تترك حيزاً للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتحاور معرفياً عريها.

التجنيس ـ الميثاق وعامل القراءة

٣ ـ إن خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس: فخطاب السيرة الذاتية الذي يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق...) يوهم بلاتجنيسه. إلا أن المتأمل في هذه المجاورة يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية،

وعن قصدية خفية تنطوى عليها المجاورة وتضمرها دلالات النسق الثقافية[٩].

٤ ـ إن المقاربات اللفظية تمارس عبر انتظام علائقى للملفوظات. يتكفل هذا الانتظام بتوليد دلالاته واضعًا الخطاب، أى خطاب، موضع المجال المعرفى الذى لا تنفصل فيه عملية الكتابة عن عملية القراءة. لذا يبدو ميثاق السيرة الذاتية أكثر من علاقة التزام بين المؤلف وما يكتب، إنه أيضًا علاقة المكتوب بذاته وبانفتاحه على القراءة.

٥ ـ إن الحد الذى عرف به فيليب لوجون السيرة الذاتية بقوله: «سرد استعارى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصه..»[١٠]. إن هذا الحد متعسف وقار، لأنه ينفى إمكان وجود درجة من التطابق مع المرجعى وعدمه، ولأن مفهوم الميثاق الذى يفرض، حسب رأيه، وجود اتفاق مشترك بين المؤلف والقارئ، أو بين مؤلفى السيرة الذاتية والقراء، هو مفهوم غريب عن واقع الأدب، باعتباره يتجاهل الفضاء الذى يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية متجاوزة حدود التأويل، ومحدوديات التجنيس المفترضة مسبقًا.

غير أنه من المنصف والمفيد أن نشير هنا إلى أن فيليب لوجون، عاد إلى مفهوماته فى (ميثاق السيرة الذاتية) ليقف منها موقفًا نقديًا، وليكشف عن التناقض الذى وقع فيه بين تعريفه وممارساته:

فلقد رأى فيليب لوجون أن انتماء السيرة الذاتية إلى نظام مرجعى «واقعى» يأخذ فيه الالتزام الأوتوبيوجرافى قيمة ميثاق لا يعنى عدم وجود نظام أدبى آخر تنشد فيه الكتابة أيضًا الشفافية، كما رأى أن الاهتمام بالذات هو اهتمام مسكون بالإنصات إلى الآخر[١١]. وبذلك انتهى لوجون بنقده إلى القول بأن عامل القراءة يسقط إمكان إبراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح، عن الأجناس الأدبية القريبة منها كرواية السيرة الذاتية. ومن ثم، تراجع فى نظره التعريف ليترك مكانه إلى التحليل.

ونحن إذا ما أضفنا إلى مراجعات لوجون النقدية، تعريف فابيرو الذى يقول بأن السيرة الذاتية عمل أدبى، وبأن هذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور إحساساته، بشكل ضمنى أو صريح[١٢]، أمكننا أن نستنتج وجود نوع من التداخل، وربما من الالتباس بين السيرة الذاتية التى تروى سيرة ذاتية، أو تضمر سيرة مؤلفها.

فى ضوء ما تقدم، تبدو لى مقاربة السيرة الذاتية فى عمل روائى هو سيرة ذاتية روائية، مقاربة لا يقلل من شأنها ما سماه لوجون بالميثاق، أو هذا الالتزام الذى يظهره المؤلف ويأخذ قيمة ميثاق. كما لا يعوزها ما يعلل معرفة الذات فى رواياتها عن سيرتها.

لماذا ثلاثية حنا مينة؟

ثانيًا: أما لماذا ثلاثية حنا مينة؟

١ ـ لأن قناع الرواية لا يمارس فى الثلاثية، وكما سأبين، وظيفة إخفاء المكبوت، وستر المقموع، بل هو مسعى لإعادة الاعتبار إلى العامل الذاتى فى الأدب العربى الحديث.

٢ ـ لأن حكاية السيرة الذاتية فى عمل روائى له، فى ممارسة حنا مينة، كما سنرى، وظيفة مزدوجة: وظيفة تجذير الخطاب الروائى بمرجعية محلية، ووظيفة فتح السيرة الذاتية على ما هو أبعد منها بحيث يرفع الذاتى الفردى إلى الإنسانى الجمعى.

السيرة الذاتية فى ثلاثية حنا مينة الروائية

الثلاثية رواية بين الروايات؟

يقدم حنا مينة الجزء الأول من ثلاثيته (بقايا صور) (١٩٧٥) بعد كتابته عددًا من الروايات والقصص[١٣]، ثم يقدم الجزء الثانى (المستنقع) (١٩٧٧) بعد مجموعة قصصية[١٤]. وبعد مضى عشر سنوات تقريبًا قدم خلالها ستة أعمال روائية[١٥]، يقدم (القطاف) (١٩٨٦)، مصرحًا بأن هذه الرواية هى الجزء الثالث من ثلاثيته، وأنه يحكى فيها، من خلال عائلته وبعين يافع، عن حياته فى اللاذقية[١٦].

نلاحظ أن حنا مينة بدا باكرًا بكتابة ما نعتبره سيرة ذاتية، على خلاف المعهود لدى الكتاب، وأن الجزء الأول

جاء بعد روايته (الشمس فى يوم غائم) (١٩٧٣) التى حازت شهرة، وأحلت صاحبها مكانة مرموقة فى مجال الكتابة الروائية العربية.

ونلاحظ أيضاً أن الثلاثية أتت فى سياق مجموعة من الأعمال الروائية، وفى حركة من التناوب بين أجزائها وهذه الأعمال، ومع هذا فإن الثلاثية تشكل متناً واحداً يؤكد المؤلف تواليه الزمنى عندما يجعل (المستنقع) تبدأ من حيث انتهت (بقايا صور)، و(القطاف) من حيث انتهت (المستنقع): تنتهى (بقايا صور) برحيل العائلة إلى المدينة، وتبدأ (المستنقع) بوصول هذه العائلة إلى المدينة: «ها نحن فى المدينة»، يقول الراوى. كذلك تنتهى (المستنقع) بإعلان الراوى عن قرار العائلة بالعودة إلى اللاذقية، وتبدأ (القطاف) بالقول: «وصلنا اللاذقية فى نحو الساعة الثامنة ليلاً»[١٧].

تتمثل واحدية المتن فى حكاية ترويها الثلاثية. هذه الحكاية هى سيرة ذاتية لراو يسترجع فيها طفولته وحداثته. يبدأ الاسترجاع من سن الثالثة، ويستغرق زمن الحكاية خمس عشرة سنة من عمر الراوى: يغطى الجزء الأول (بقايا صور) خمس سنوات من هذه السيرة تبدأ مع الالتماعات الأولى لقدرة الذاكرة على التقاط صور الحياة، ويغطى الجزء الثانى، (المستنقع)، قرابة الثمانى سنوات، أما الجزء الثالث، «القطاف» فهو يحكى عن صيف وخريف السنة الأخيرة من هذه السنوات الخمس عشرة[١٨].

كذلك نلاحظ أن راوى الثلاثية يشير فى أكثر من موضع إلى أنه هو هذا الطفل الذى يحكى عنه، وإلى من يروى هو الكاتب نفسه، مثل قوله:

«كبر الطفل الذى هو أنا».

«ولكم كرهت نفسى، طوال حياتى أيضاً، لأنى قصرت عن أن أكون فى بعض المواقف، مثل هؤلاء الرجال الذين عوضت تقصيرى بتجميدى لهم فى كتاباتى»[١٩].

ومع هذا يسمى المؤلف كل جزء من هذه الثلاثية رواية. وهو بهذا ينسب ثلاثيته إلى جنس أدبى محدد يتموقع فيه باعتباره روائياً، كما أنه يضع قارئه أمام خصائص مفترضة توجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من العلاقات البنائية تمارس، فى إطار الجنس الروائى، وظائفها الدلالية.

فماذا تعنى هذه الملاحظات، وما الأسئلة التى تهمس بها لنا؟

إذا كانت الثلاثية سيرة ذاتية بأكثر من دليل، فما معنى أن تكون رواية، أى جنساً أدبياً، هو قناع تخييلى تلتبس صدقيته، ذلك أن التجنيس الروائى يضمر وضع المحكى (حكاية السيرة الذاتية) موضع المحتمل، أى موضع ما يبنيه الخطاب الروائى، عاده، حين يبنى عالمه المتخيل، بحيث تتكفل شبكة العلاقات التى ينتمى إليها المحتمل بتوليد صدقية هذا العالم. والالتزام بالصدقية، فى مثل هذه الحال، لا يقوم عن طريق تدوين يوميات المؤلف، ولا عن طريق تقديم اعترافاته، كما أنه لا يأخذ قيمة ميثاق ظاهر، بل يتوسل خطاباً روائياً له قواعده البنائية وتمفصلاته الخاصة.

ما وظيفة التجنيس إذن فى الثلاثية، وكيف يشتغل الخطاب الروائى على تيمة الأنا كى يبنى سيرتها المنطوية على ميثاقها غير المباشر، أو على صدقيتها؟ وعلى أية قاعدة معيارية يشتغل؟

هل يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بحكاية السيرة الذاتية نفسها، وبالشروط الاجتماعية والقيم الأخلاقية ـ الأسرية التى حكمت حياة الأنا؟

أم أن التجنيس يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بمفهوم المؤلف للرواية العربية؟

أم أن لكتابة السيرة الذاتية كتابة روائية وظيفة مزدوجة، متداخلة، ترتبط، فى آن بحكاية الأنا وما حكمها من شروط وقيم، وبنمط الخطاب الراوئى العربى الذى عمل حنا مينة فى كل ما كتب على إنضاجه والدفاع عنه؟

أرى أن كتابة المؤلف لسيرته الذاتية كتابة روائية لها وظيفة مزدوجة. وأستبق التحليل الذى سيظهر ذلك، لأشير إلى أن كتابة الثلاثية فى التواريخ التى تعمدنا ذكرها فى متن الدراسة، وعلى ذاك النحو من التناوب الذى بيّنا، جاءت فى

سياق الكتابة الروائية للمؤلف، بمثابة برهان تمثيلي يفسر نمط الخطاب بمرجعيته (السيرة الذاتية)، ويعلل السيرة الذاتية بروائيتها. كأن الثلاثية أمثولة لرواية عربية بطلها المؤلف نفسه فى حكاية ملحمة بؤسه، وبالتالى رواية تعيد الاعتبار إلى العامل الذاتى، إلى التجربة، إلى المعيش المحلى لتضعه موضع المرجعى الخاص لرواية واقعية عربية غير هجينة.

ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما تحكيه الثلاثية (المرجعى الخاص) هو «ترجمة ذاتية وغير ذاتية فى آن»(٢٠)، وأن اليافع الذى حكى المؤلف سيرته هو بدوره «نموذج أدبى»(٢١).

وربما لهذا، أيضاً، يتوقف المؤلف بحكاية سيرته عند سن الخمسة عشر، ليتابع الحكاية بالوقوف، بوصفه راوياً، خلف أبطال متعملقين، أو شخوص روائية رامزة، لكن تحيل، بشكل أو بآخر، على حكاية السيرة الذاتية، أو على تجربة صاحبها.

يترك المؤلف الطفل الذى كان، فى الثلاثية، يدعه فيها، ويتابع الروائى سيرته مع أبطال رواياته(٢٢). أى يكتب المؤلف الرواية التخييلية باعتماد المرجع المحلى، يداخل بين تجربته الحياتية وتجربته الروائية، كأن تجربته الحياتية مرجع لتجربته الروائية، أو كأن الثانية صورة عن الأولى، لا تماثلها بالضرورة، بل تدل عليها. لذا نسمعه يقول: «وأفضّل أن أتحدث عن تجربتى الحياتية، ومن خلالها قد أتحدث عن التجربة الروائية»(٢٣).

ويتابع حنا مينة سيرته، خارج الرواية، بالكلام عن كيفية حمله القلم، وعن هواجسه فى التجربة الروائية(٢٤)، أى بالتنظير لرواية صار داخلها.

حكاية السيرة الذاتية

لكن ما حكاية هذه السيرة، وكيف ترويها الثلاثية؟ أو، من هى هذه الأنا التى تشكل تيمة الثلاثية؟ وكيف تشتغل عليها العلاقات السردية لتبنى خطابها الروائى؟

يبدأ زمن الحكاية من مكان فى مدينة اللاذقية، هو هذه الدار التى ولد الطفل، صاحب السيرة، فيها. ويقف هذا الزمن، دون أن ينتهى، عند عودة هذا الطفل مع عائلته إلى المدينة نفسها، «عقب هجرتنا من اللواء عام ١٩٣٩»(٢٥)، كما يقول الراوى.

تعود العائلة إلى اللاذقية للبحث فيها عن مأوى بديل لهذه الدار التى هُدمت، والتى لم يبق منها، بعد خمس عشرة سنة، سوى صورة غائمة(٢٦) فى ذاكرة الطفل العائد وقد صار يافعاً. لم يبق من البيت الأول سوى علامة تشير إليها يد الأم قائلة: «هنا ولدت يا بنى»(٢٧).

وبين الرحيل والعودة يتشكل زمن الحكاية فى الثلاثية فى تواليه على قاعدة الشرط الاجتماعى، وفى معادلة تختصر حياة الطفل وعائلته فى البحث عن مأوى ولقمة عيش، أو، فى صورة «عاصفة من الهجرة والتمزق والألم»(٢٨).

فى هذه المعادلة يتلازم زمن السيرة الذاتية فى نموه مع حركة التنقل فى المكان، بل إن زمن هذه السيرة يندمج ويتوحد فى هذه الحركة المرهونة بالمكان. فقر العائلة هو المحرك، به يتحدد فعل التنقل كفعل قسرى لا إرادة لأصحابه فيه، لذا فهو يشبه الضياع. إنه حركة رحيل فى الزمن المجهول تفتقد معه الأنا القدرة على أن تكون ذاتاً فاعلة فى هذا الزمن، أو قابضة على انتمائها إليه، وبالتالى محصنة ضد ويلاته وسلطاته وقيمه الأخلاقية التى تخترق الذات وتضعضع تماسكها:

- أم تستسلم لسلطة الرب والغيب والولد.

- ووالد يستسلم لسلطة جسده وغرائزه.

- وطفل يعانى من خوفه، ولا يعرف كيف يقاوم ذل الجوع ومشاعر العار من سلوك أبيه. وحدها الأسئلة التى كان يطرحها على أمه، وعلى أخته الكبرى، ثم على أبيه وعلى نفسه، ثم على الكراريس التى يقرأ، وعلى التجربة التى يعاين، والحياة التى تعضّه ومن حوله من الفقراء والمقموعين... سوف ترشده إلى أهمية المعرفة ومعانى الهوية والانتماء التى تكوّن الذات وتحصنها ضد كل اختراق يخلخلها.

إن عدم الاستقرار في المكان، وعدم الشعور بالطمأنينة حتى عندما يستقر المقام فيه، له في الثلاثية دلالة فقدان الأنا لذاتها، وفقدان الإنسان لحياته: حياة يمحوها الجوع باستمرار، وضياع يتلازم فيه فقدان المأوى الذي يتكرر هدمه مادياً ومعنوياً[٢٩]، مع فقدان الدواخل لمعنى وجودها ولقدرتها على أن تكون:

من اللاذقية إلى السويدية، وقره أغاش، والأكبر[٣٠]، إلى إسكندرونة، وإلى اللاذقية.

ومن كوخ في حقل التوت، إلى كوخ بجوار المستنقع في حي الصاز، إلى الإقامة في العراء وعلى قارعة الطريق[٣١].

يفتقد الطفل المكان الأول بما يعنيه من احتضان رحمي ومن حماية بالمعنى الباشلاري لمفهوم المكان. وهو بذلك يفتقد معنى التجذر الطبيعي الذي تبنيه الألفة ومشاعر الاستقرار.

تفقد الذات حصانتها، لأنها وبسبب انشغالها بالبحث عن اللقمة الأولى وعما يمسك بداية حضورها في الوجود، تفقد الكياني، وتبدو الأنا كأنها خارج الزمن الطبيعي، أو كأنها بلا زمن. فالزمن يمحوها، يسير بدونها، يتركها في قاع تشعر فيه بأن كل شيء يعلوها: العيش وسبل المعرفة للانتصار على محنتها... أو لمقاومة سلطة تسلبها الأرض والرزق وفرصة العمل، ولمواجهة آخر، غريب، يتواطأ مع آخر محلي ضدها.

تتعرض ذات الطفل المتبرعمة لاختراقات الخارج. وشأن الإنسان الأول، يخاف هذا الطفل الريح والعتمة والزواحف، وشأن الفقراء والمحرومين من المعرفة، يشعر بالذل من جوعه، وبالعار من وضعه العائلي:

أمه تأتي إلى المدرسة، مدرسته، وتقف «في ذلك الطابور من النساء الفقيرات والمتوسلات» تنتظر المعونة من «طحين وسكر وسمن» توزعه «الجمعية الخيرية» في بهو المدرسة. وهو، ولدها، يحبس نفسه في الصف خلال الفرصة «كيلا أخرج فتراني أمي وتكلمني أو تعانقني أمام المعلمات والتلامذة». وبسبب هذا الموقف «سأهجر المدرسة حين أبلغ الصف الرابع»[٣٢].

وأخته تخدمان في بيوت السادة.

ووالده يبيع من أثاث البيت، على قلة ما في هذا البيت من أثاث، ما تطاله يده خفية، ليشتري بثمنه عرقاً، ليسكر ويضرب زوجته حين تعترضه، ليراه ابنه يتهاوى على الرصيف، ويبول في سرواله، أو يضربه الرجال[٣٣].

عائلة تجوع وأم تبكي وأطفال يصرخون في طلب الطعام وأب يدور جائعاً مجدفاً، يعاني أفراد هذه العائلة الملاريا، ويتداوون بما كان يتداوى به الفلاحون، البول «لقد شربنا بولنا»[٣٤].

وهو الطفل يعاني، وينظر إلى ذلك كله بعيني رفاقه في المدرسة، بأخلاق مجتمعه وبيئته، بالقيم السائدة، وبوعي لا رصيد له بعد من المعرفة.

استعادة السيرة في زمن الكتابة الروائية

لكن زمن الكتابة هو، كما نعلم، غير زمن الحكاية. والمسافة بين الزمنين هي المسافة بين الحكاية واستعادتها، أو بين العيش في واقع والرؤية إلى هذا الواقع، وهي هنا بين الطفل واليافع في سيرة عيشه وبين الراوي/ المؤلف في الكتابة عن هذه السيرة. لذا نسأل: هل خرج المؤلف من زمن الحكاية ليدخل، باستعادتها، زمن الكتابة، زمن المرآة بما يعنيه من وعي وحوار وإنتاج للمعرفة؟

إن قراءة الثلاثية، كما نحاول، تسمح لنا بالقول بأن حنا مينة يحاور في هذه الثلاثية ذاته. ينتقد أنا اليافع الذي كانه، يتفهم ويعارض ما كانت عليه هذه الأنا في مشاعرها، وذلك بإفصاحه عن مقموعها وجهره بمكبوتها. وهو إذ يفعل، يكسر قيد القيم الأخلاقية التي تحول دون تحرر الذات من ذاتها، يرفع المؤلف الستر عن حقيقة المقموع والمكبوت كي يكشف عمن يسخّر هذه القيم لديمومة سطوته.

باستعادته سيرته، يقف المؤلف ضد أخلاق تعيّر الإنسان بفقره، تقوّمه به، وتكرّس بذلك تراتبية اجتماعية تبدو معها علوة الغني على الفقير من طبيعة الحياة، وامتيازات الحاكم على المحكوم قدراً من السماء.

وباعتماده الخطاب الروائى فى استعادة هذه السيرة، يبدع المؤلف صوت المكبوت فى تنوع مستوياته اللسانية: إن الأمثلة على تنوع المستويات الكلامية كثيرة فى الثلاثية: منها كلام الأم، أمه، بملفوظاتها الدينية وسمة منطوقاتها الإيمانية القدرية.

فمن كلام الأم المتأثر بمحفوظها الدينى قولها تخاطب ابنها:

لقد حبلت بك بالرجاء كما يقال فى الكنيسة، وبالآلام وضعتك، يوم مولدك ابتسمت أحشائى، ولسانى انطلق بالشكر للرب والدعاء لك، استنارت «مغارتنا» وأمام الأيقونة أشعلت شمعة ووقفت خاشعة أقدم صلاة الشكر[٣٥].

وحين يسألها ابنها عن سبب فقرهم تقول: «لأن الله خلقنا هكذا»[٣٦].

ومن هذه المستويات كلام كاتب الرسائل لأهل الحى الأميين، وهو كلام نتعرف فيه إلى «لغة» كاتب المكاتيب، أى لغة «الديباجة» و«الترويسة» (أى المقدمة)، وإلى معنى «طلوع الكلام من القين» (أى من الذات)، وإلى أسماء أدوات الكتابة وإلى التعابير المتداولة مثل «برى القلم»، والبكلة النحاسية التى يشبك بها القلم فى «سيلات» سترات الرجال.. وغير ذلك من التعابير التى تحيل على تقاليد كتابة الرسائل فى الثلاثينيات من هذا القرن[٣٧].

ومن هذه المستويات أيضاً كلام المختار، وكلام المسؤول عن القبان، وكلام الوالد حين يحكى عن الماضى، وكلام زنوبة العاهرة الفاضلة وغيرها مما هو مرتبط بالعمل، وبوضع الشخصية الاجتماعى، وبإرث ثقافى.. وهذا مما يحتاج إلى دراسة خاصة.

لقد وظف المؤلف الحوار الروائى، مثلاً، كى يفسح مجالاً أمام عدد من الشخصيات للكلام بمنطوقاتها، وبنبراتها، كما استخدم الأسلوب اللامباشر الحر لنقل الكثير من الكلام الحى الحافل بالعبارات الشعبية، والمفردات التى كانت مألوفة، ومتداولة فى الزمن الذى تعود إليه حكاية السيرة الذاتية. مثل: «الغضارة»، «الهريسة»، «الأوادم» - «غرارة» (أى كيس مزدوج)، الأغوات»، «المربعانية» (الأربعون يوماً القاسية من الشتاء)، «السعود» أو «سعد ذبيح» (إشارة إلى أيام البرد التى سرّح فيها سعد الراعى قطيعه وانقطعت به طريق العودة).

يضاف إلى ذلك التراكيب الموحية بإيقاعات اللغة الشعبية، لغة الحكايات بجملها القصيرة والمسجعة، مثل قوله: «لا الغائب عاد، ولا البشير طرق الباب، ولا الذئب تحول إلى حمل»[٣٨]. لقد أدخل حنا مينة، بأسلوبه الروائى، الكلام الشفوى إلى لغة الأدب، وضجّ سرده بالكلام الحى الذى هو منطوق المنبوذين وملفوظ الناس غير المعترف بهم، وبذلك بدت الثلاثية ذاكرة لا للطفل وحده، بل للغة شعبية واسعة، متنوعة.

يقدم حنا مينة معنى للسيرة الذاتية ينطوى على مضمون اجتماعى، نقدى، ويحفل بخصوصية محلية، شعبية.

وعليه، يمكن القول بأن الخطاب الروائى فى حكاية السيرة الذاتية ليس قناعاً يختبئ خلفه صاحب هذه السيرة، أو يستر به مكبوته، أو يخفى وراءه حقيقة دواخله ومشاعره تجاه وضعه، أو نقمته على سلوك أبيه وقناعة أمه واستسلامها للقدر، أو حتى سلوكه تجاه أناه وموقفه منها. فلقد أقرّ حنا مينة، كما أشرنا، أن ما رواه فى الثلاثية هو سيرته وسيرة عائلته، مؤكداً، بذلك، وقوفه خارج أى قناع يستر علاقته الذاتية بما يروى. وهو حتى بعد أن عيّرت أخته عن استيائها مما قاله فى (بقايا صور) و(المستنقع) وطلبت منه أن يقف عند هذا الحد[٣٩]. نراه لا يقف، بل يتابع كتابة سيرته على النحو نفسه، لا يريد مالاً عرضته عليه أخته، ولا يحاول أن يختبئ خلف قناع اللغة، أو الجنس الروائى، لأن التجنيس كان له وظيفة أخرى، غير الإخفاء، والتستر بالمتخيل، كان ليبنى المتواليات السردية بناء نقدياً، وفى ظل صراع الذات مع محيطها. كان التجنيس الروائى كى يؤدى الفعل السردى للسيرة الذاتية دوراً أوسع من دائرة الذات الضيقة. عنينا دور الهدم للمحرمات وللمسلمات، وللقمع الذى تمارسه أكثر من سلطة، هى سلطة الأب وسلطة المختار، وسلطة القيم العفنة، وسلطة الفقر والجهل، وسلطة الغيبيات، وسلطة ذوى النفوذ.

انزياحات الخطاب الروائى باتجاه حكاية السيرة الذاتية

لذا، لا يلتزم السرد فى الثلاثية بوظائف المتخيل الروائى التى تمارسها تقنيات تخص الحبكة، وتمحور عناصر الحكاية حول فعل البطل، أو حول موضوع.

إن خطاب الثلاثية الروائى لا يمارس فعل التبئير، بل نجده، على عكس ذلك، يمارس انزيحات متنوعة باتجاه الحكاية وخصوصية المحكى.

تتمثل هذه الانزياحات فى ميل أسلوب الخطاب الذى يروى السيرة الذاتية، إلى المباشرة، وفى السياق الواقعى وربط أحداث السيرة بزمنها التاريخى.

تستهدف هذه الانزياحات، كما يبدو، تجذير الخطاب الروائى بمرجعية محلية، حية، هى هنا حكاية السيرة الذاتية، وتشريع نمطه الوقعى، وإعادة اللغة إلى شفافيتها. كأن الثلاثية بهذه العلاقة بين الحكاية الذاتية وخطابها الروائى تعبير عن أهمية الشأن الذاتى فى كتابة الرواية العربية، وكأنها، بهذا التعبير تحاور، من جهة، موروثا سرديا تواطأ مع سلطة القمع بتجنبه الأسلوب المباشر ونأيه عن شفافية اللغة، واعتماده بدل ذلك أسلوب الحيلة والكدية والمسامرة، والمغالاة فى الكناية والتنميق اللفظى[٤٠]. وتحاور، من جهة ثانية، ميلاً حداثياً هجّن الرواية العربية عندما غالى فى تقليد الرواية الغربية، ووقع تحت تأثير أساليبها السردية وأنماطها الروائية[٤١].

فى ما يلى نتوقف عن أهم الانزياحات التى يمارسها خطاب الثلاثية الروائى باتجاه حكاية السيرة الذاتية والخصوصية المحلية.

أولاً: ينتظم زمن الخطاب الروائى للسيرة الذاتية وفق الزمن الطبيعى، وتتحدد سرعته بعلاقة مع الخصائص الطبيعية لفصول السنة التى تتحكم بعيش الطفل مع عائلته.

تُقفر الطبيعة فى الشتاء، فيشح مورد رزق العائلة، وقد ينعدم. هكذا يسرع زمن السرد، وتقفز حركته. لكن الأيام تبدو بليدة لأنها تتكرر هى نفسها ، باردة، ممطرة[٤٢].

العلاقة بالمكان تتحول إلى نقطة ثابتة هى قوقعة وخوف وترقب[٤٣]، كذلك تتحول العلاقة بالزمان إلى لغة ابتهالية، شعرية. إنها لغة البراءة الأولى فى علاقتها بقوة الطبيعة كى تكف الظلمة والريح والحقل المقفر وكل أشباح الليالى «عن تعذيبنا» وكى يقلع اللصوص «عن غاراتهم على البيوت فى الحقول المجاورة»، وكى ينسى المختار «وجودنا فى حقله ودينه فى رقابنا، فلا يرسل خفيره يستدعى الأم كما حدث سابقا»[٤٤]، حسب قول الراوى/ المؤلف.

تُقفر الطبيعة فيمر الزمن فى إيقاع رتيب يشبه إيقاع المطر، إنه إيقاع الطبيعة يؤديه تكرار كلمة مطر، وتقطيع الجمل فى مسافات قصيرة، منهوكة، عاجزة عن التوثب والاستطالة، عجز الناطق بها عن مقاومة عواقب الطبيعة.

مطر، مطر، مطر: جو رمادى والسماء، على مدى البصر، فضاء عبوس، كأن لا شمس، بعد، ولا قمر، مطر، ولا شئ غير المطر[٤٥].

زمن سكونى لا يعطى شيئًا، ولا يتقدم نحو غاية. يتماثل بذاته، ويتجرد كما قوى الغيب، كما العلوى فى نظرة العاجز إليه، الطبيعة سيدة كما فى المجتمعات الزراعية البدائية، والإنسان رهن رحمتها، خاضع لسلطتها، ينتظر عطاءها المأمول فى ربيع قادم وصيف يليه.

فى مقابل هذا يطول زمن السرد ويملأ صفحات من حكاية السيرة الذاتية أيام الربيع، وبشكل خاص فى فصل الصيف، إذ يتوفر إمكان العمل فى الحقول، ويسهل على الأب التجوال ببضاعته.

غير أن هذا الزمن ليس فى طوله وامتداده سكونيًا، والوصف الذى يميل إليه السرد ليس وصفًا للمكان أو للطبيعة أى ليس إطاراً للمحكى ولا خلفية للحكاية، بل هو عنصر من ديناميكية الفعل الذى تبنى به حياة العائلة ويمارسه أفرادها، ويشترك فيه أناس آخرون هم الأجراء، والفلاحون، وفقراء الأكواخ، وهو عنصر من ديناميكية الفعل الروائى.

إن الريف وضواحى المدن ليست مجرد أمكنة موصوفة، بل هى مجالات عيش وطريق حياة بها يرتبط رزق العائلة فى الثلاثية. أما اللحظات التى يتأمل فيها اليافع ـ صاحب السيرة ـ الطبيعة ويصفها الراوى/المؤلف من خلال

عينيه، فهي ليست سوى لقطات تكشف عمق معاناة هذا المتأمل فيها.

إن ما نراه من وصف للطبيعة في ثلاثية حنا مينة ليس موتيفة تزيينية، ليس مجرد منظر جميل في ساعات النزهة أو الراحة - بل هو، كما يقول باختين، لقطة تدخل في الكل الواحد، الطبيعة السيدة، المروحنة، كما في الملحمة والمأساة[٤٦].

ثانيًا: يرتبط الوصف في الثلاثية بالفعل، أي بحكاية السيرة الذاتية، وينفتح الخطاب الروائي على المحلي في ألوان عاداته وتقاليده، في الجميل منها والمنسي، كمواسم الحصاد، وطقوس الزواج والأعياد.

يصف الخطاب «اللقاط» الذي كان صاحب السيرة يشارك فيه مع عائلته ولو بالتأمل والمعاناة أحيانًا. واللقاط يعني ذهاب الفلاحين الفقراء إلى الحقول، في موسم الصيف،كي يلتقطوا ما تبقى من السنابل بعد الحصاد، يجمعونها حزمات يسمونها «شمل»[٤٧].

ويصف تربية دود الحرير وقد قامت العائلة، وعلى رأسها الوالد، بالتجربة. يبدأ الوصف من استلام البذار المستوردة من أوروبا، إلى عملية «التقفيص»، إلى صنع «الجلّة» (روث البقر المجفف) وقودًا لتدفئة بذار الدود، إلى صنع «الكراني» (مفردها كرنة وهي على شكل صينية بحواف) كي يوضع فيها دود الحرير بعد تقفيصه، إلى تهيئة «بواتير» (مفردها باتور، وهو على شكل حصير من القصب يشكل رفًا للدود) القصب، وإقامة «الصمديات» ومشق التوت، وتشبيح الشرنقة (أي تعريش الدودة عندما تشرنق على شيحها والشيح نبات بري)[٤٨].

يصف قطاف الزيتون الذي كان يشارك فيه، ولو بالمشاهدة، مع عائلته، يصف جمع المعطون في السلال ونقل الأكياس التي تفرغ فيها السلال، إلى القبان. يحكي عن عناء العاملين وسرقة وكيل القبان لتعبهم عن طريق إنقاص الوزن المحسوب لهم، وينقل مرويات هؤلاء العمال خلال القطاف وعند البورة[٤٩]. يصف طقوس الزواج في القرية السورية من خلال عرس جرى في حيّه. يصف اللباس والرقص وعزف العازفين من خلال دهشته... يحكي كيف كان الرجال يبللون القروش ليلصقونها على جباه الراقصين نقوطًا[٥٠].

ويصف عيد القُطّاس واحتفالات المرافع وذهابه مع أهل الحي إلى النهر للعمادة في مياهه[٥١]. ويصف مشاركته في الحفلات التنكرية التمثيلية التي كانت تقام في هذه المناسبة[٥٢].

هكذا تتفاعل البنية النصية، بصفتها الروائية، مع بنيات نصية متنوعة: دينية، وشعبية. وتندرج فيها الأمثال والحكم والمأثورات الشعبية، وكذلك عدد من المواويل التي كان يعلو صوت والده بها.

ومن قبيل المثال نشير إلى التناص بين حكايته عن أخته وحكاية يوسف، الدينية، الذي رماه أخوته في الجب وخاف عليه أبوه من الذئب[٥٣]. والتناص بين حكايته عن جوعه وإخوته، وعن أمه التي كانت تلهيهم بالأمل، وحكاية الأعرابية المعروفة التي كانت تسكت جوع أولادها بوضع الحجارة في قدر ماء فوق النار معللة أولادها بالوهم[٥٤].

الوظيفة المزدوجة: حكاية تجذر الخطاب وخطاب يفتح الحكاية

يتلون خطاب السيرة الذاتية الروائي بطابع محلي يتجذر به المحكي في واقعه الخاص كأن السيرة الذاتية، بخطابها هذا، تؤسس للغة روائية حية لا تتغرب عن ملفوظها الشفوي الشعبي، ولا تتنكر لذاكرة أبناء الشعب الفقراء وللسانهم المغرّب في الثقافة وربما في الأدب.

ويمكننا القول: إن الخطاب الروائي، بما يمارسه من انزياحات يتنمط بخصوصية السيرة الذاتية التي يرويها، وينفتح، في الوقت نفسه، الترجمة الذاتية، أو حكايتها، على ما هو أوسع منها: على محيط وذوات أخرى، تربط دائرة الأنا بدائرة المجتمع عبر دائرة العائلة[٥٥].

على أن الذوات الأخرى التي تنفتح عليها حكاية السيرة الذاتية، روائيًا، هي من هذا المحيط الاجتماعي الذي تكونت فيه أنا السيرة الذاتية. لذا لا يتحرج صاحب السيرة من رواية سير أخرى هي في حدود الحكاية التي تخص أناسًا

كان لهم أثر في ما عرفته ذاته من مشاعر الخوف والذل والعار، بل لعل المؤلف الراوي يجد ضرورة في الحكاية عن هؤلاء الذين وضعوه أمام ذاته (من أمثال عبده وفايز الشعلة)، كي يقوّم مشاعره ويستعيد سيرته على قاعدة المعرفة، وبمعيار الرؤية النقدية لما وقع تحت وطأته.

يفتح الخطاب الروائي حكاية السيرة الذاتية على حكايات أخرى، تشبه السير، مثل: حكاية زنوبة المرأة التي رذلها المجتمع باعتبارها عاهرة، أو التي استباحت الذكورة جسدها ونبذها الرجال بعد أن عهروها. لكن المؤلف يسلط الضوء على حقيقة الحكاية، ولا يترك زنوبة عند عتبة العهر، بل يتابع سيرتها ليكشف عن تعاطفها مع الفلاحين الفقراء والمظلومين، وليختم حكايتها بوصف ثورتها ضد ظلم الإقطاع، هذه الثورة التي قدمت فيها حياتها بعد أن أحرقت مخزن الإقطاعي واحترقت في حريقه[56].

ومثل حكاية الأرملة، وحكاية الخال، وحكاية اسبيرو الأعور وحكاية العمال وبدايات الوعي والتعبير والنضال بأثر من الحركات العمالية في الغرب.

تتجاوز هذه الحكايات على مستوى الدال اللساني، ولكنها تتصارع على مستوى المدلول، فتتولد الرؤية النقدية على قاعدة المعرفة بحقيقة ما يجري على أرض الواقع، وبالقيم التي تشوه هذه الحقيقة، أو بالجهل الذي يطمسها.

تتشبع رواية السيرة الذاتية بحكايات أخرى، تتجذر بالاجتماعي لتلتقي أنا السيرة بأنوات أخرى تشاركها المعاناة.

لكن ذات هذه الأنا، أو هذه الأنوات، ليست كلاً واحداً أو جوهراً متماثلاً بذاته، ليست هي الـ «نحن» الكلية، أو الداخل الكلي، مقابل الآخر، أو الخارج الكلي.

صراع الذات

إن الذات، في هذه السيرة الروائية، هي، بانتمائها إلى مجتمع وتاريخ، ذات متباينة، بل متناقضة ومتصارعة، ولو في صمتها وعيها. والصراع في رواية السيرة، هو بين الذات وذاتها، وداخل الـ «نحن» من جهة، ومع آخر يتواطأ مع هذه الـ «نحن» وضدها من جهة ثانية.

ذلك أن حد الصراع هو بين الظلم والعدالة، بين العلم والجهل، بين الحرية والعبودية... لذا، وعلى هذا الحد، يلتقي الإقطاع المحلي أو الـ «نحن» في ظلمه وتسلطه وأكله حقوق العاملين في الأرض، مع الانتداب الفرنسي في تحكمه ووضع يده على ثروة البلاد الطبيعية وموارد رزق المجتمع (مثلاً تحكّمه بالحرير الطبيعي، وبعمليات التصدير، والعمل على المرافئ). يلتقي المحلي والغريب، الداخل والخارج، الأنا والآخر من هذه الناحية. ويلتقي، من ناحية أخرى، التعلم في المدرسة الكاثوليكية المحلية، والنضالات المحلية، مع الكراريس التي تحمل المعرفة من الخارج، من الآخر، والتي يقرأها فايز الشعلة ويقرأها اليافع، صاحب السيرة، لاسبيرو الأعور، والتي تشكل مصدر توعية بحقوق العمال وبمعنى السنديكا. تلتقي الذات مع آخر متمثل في روايات جوركي، وغيرها من المصادر الثقافية الغربية.

ليس، في رواية السيرة الذاتية في الثلاثية، من داخل وخارج المفهوم الثنائي الحاد والقطعي، أو كما في النظرية المثالية. ليس من أنا وآخر على أساس أنا كلية، وآخر كلي، أنا مغلقة على ذاتها ومتقوقعة فيها. لأن الإنسان هو في نظر المؤلف الروائي، صاحب السيرة، يعيش جدلية الواقع، وصراعاً اجتماعياً هو تاريخية التاريخ الإنساني، ولأن الانتماء ليس صافياً، والهوية ليست منجزاً.

الإنسان في نظر حنا مينة هو المكافح، وقوام الكفاح هو السعي لتحقيق إنسانية الإنسان على حد مجموعة من القيم تخص الحق والعدالة والحرية وتبني الهوية وتشكل الانتماء.

السيرة الذاتية في الثلاثية وحكاية الذات في الرواية العربية

إن حكاية السيرة الذاتية في خطاب روائي هو عند حنا مينة ممارسة إبداعية تفتح هذه الحكاية على أفق إنساني، وتعبر عن وعي جمعي عام، وتجعل بالتالي، من هذه الحكاية، مرجعاً يخصص الرواية العربية، ويحقق لنمطها الواقعي شرعيته.

وعلى هذا الأساس، يمكننا أن ننظر إلى المحتمل الذي يصوغه خطاب مينة الروائي في معظم أعماله الروائية

الأخرى، غير الثلاثية، أو إلى الشخصيات البطولية المتعملقة والمبنية بالنسق الواقعي، مثل شخصية المرسنلي في الباطر والطروسي في (الشراع والعاصفة) وصالح حزوم في (حكاية بحار)، باعتبارها شخصيات تجد جذراً لها في حكاية السيرة الذاتية الروائية نفسها، كما في واقع الحكاية، في محليتها ومعيشها.

وفي ظني أن أهمية ما نقوله تبرز عندما نعلم أن حكاية السيرة الذاتية بتجاوزها، عن طريق الخطاب الروائي، الذات إلى ما هو أوسع منها، أي إلى ما هو اجتماعي - تاريخي يخص ذوات أخرى، يجعلها تقترب من حكاية عامة عاشها ويعيشها الإنسان في أكثر من بلد عربي في هذا العصر الحديث.

ويمكنني هنا أن أشير على سبيل المثال، لا الحصر، إلى حكاية نظيرة رواها محمد ديب في ثلاثيته، أي في (الدار الكبيرة) و(النول) و(الحريق)، وإلى حكاية شبه نظيرة رواها محمد شكري في (الخبز الحافي) و(الشطار)، وتوخى فيها الأول (ديب) الواقعية، وتوخى الثاني (شكري) الشفافية اللغوية.

هي سيرة ذاتية في روايات تكشف عن أكثر من عنصر مشترك في معاناة هذا الإنسان العربي الذي يسمون عالمه بعالم الثالث، أو بالجنوب، أو بالمتخلف.

لكن الحكاية، رغم التسميات وما تعنيه من حدود للجغرافيا وللتفاوت التطوري، تبقى حكاية معاناة من القمع والكبت والجهل والفقر والجوع؛ تبقى حكاية قيم مترسبة ومستغَلّة، وموظفة في تكريس السائد. وتبقى حكاية قوى تعوق تحرر هذا الإنسان، تعوق تقدمه، تحرمه من موارده، من قوة عمله، ومن إمكان التمتع بحياته على هذه الأرض، وهذه القوى هي في الداخل وفي الخارج، هي ضد الذات وضدها. هي واعية وقائمة في الوعي على تواطؤ، وهي غير واعية وقائمة على غياب المعرفة.

ثمة أكثر من رواية عربية حكت عن سيرة هذا الإنسان باعتبارها،كليًا، أو في جانب منها، سيرة المؤلف[٥٧]، سواء وضع المحكي على مستوى المحتمل، أم على مستوى الواقع، وسواء تنمّط الخطاب بالنمط الكلاسي في تواليه الزمني، أم بحث عن نمط حداثي، ربما بدا بتزامن أحداثه وتداخلها وبالتباس دلالاته أكثر ملاءمة لما آل إليه عيش هذه الذات في واقعها المرتبك والمعقد، والمغلق على أفقه[٥٨].

استنتاج

يقول كليف چيمس: «إن معظم الروايات الأولى هي سير ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة»[٥٩].

أود في نهاية هذه الدراسة أن أزعم:

أولاً: إن معظم الروايات العربية هي روايات أولى، أي أنها سير ذاتية مقنعة تروى حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب؛ ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة.

هذه الذات هي، في آن، ذوات تتشارك في البؤس، وتتناظر في المعاناة وتتلاقى في البحث عن المعرفة.

يتشكل الخطاب الروائي العربي في حكايته عن هذه الذات في سلسلة لسانية هي حركة من المفارقة والمشابهة بين المرجعي المعيش والمتخيل الروائي، بين الواقعي والمحتمل، بين الحقيقي ورموزه الحالمة به.

يمارس تجنيس السلسلة اللسانية، وتوليد دلالاتها بخطاب روائي، وظيفة فتح مدلولات الحكاية العربية أبعد من حدود الحقيقة المجردة، المطلقة، وأوسع من حدود الأنا المغلقة على واحديتها الضيقة، وذلك كي تكون ذاتًا بالمعرفة العامة، وهوية في الاجتماعي - الإنساني. وهي بهذا، ومعه، ذات تعي معنى الصراع، باعتباره صراعًا ليس ضد آخر بالمفهوم العرقي، أو العنصري، أو ليس ضد آخر معرَّف بالخارجي، أو الغريب، بل ضد معرَّف بممارسته الاجتماعية - التاريخية، أو السياسية الاجتماعية - التاريخية، اللاإنسانية، ضد آخر يظلم، يقمع ويكرس الجهل ضد المعرفة، والبداهة ضد العقل والمنطق.

من موقع نقدي، يعيد خطاب ثلاثية حنا مينة حكاية سيرته الذاتية، لا ليكررها، بل ليقدمها في سياق روائي واقعي

يتكفل برفع غطاء التواطؤ الذى قد تمارسه الذات ضد ذاتها. تقدم الثلاثية فى خطابها الروائى، معرفة هى بلغتها، مرآة مصقولة، تكشف، تعرى، وتقيم الحوار. ولاحوار معرفيًا على قاعدة الـ أنا الكلية، أو الآخر الكلى. لأن الحوار يعنى، أساسًا، رؤية الاختلاف وتمييزه عن التناقض، الاختلاف قبول بالتنوع لأن فيه إثراء الحياة، والتناقض حد صراعى من أجل اختلاف على قاعدة العدالة، وتنوع فى مناخات الحرية والإقرار بحق الآخر فى الوجود.

وأود ثانيًا أن أزعم: أن رواية السيرة الذاتية، وفق ما أفصحت عنه ثلاثية حنا مينة الروائية، هى مسعى إبداعى يضمر إحلال العامل الذاتى مكانة أولى، بحيث تشكل الحكاية بما تعنيه من هوية محلية وانتماء خاص، مرجعًا به تميز الرواية العربية خطابها باعتباره خطابًا ينهض بقوانين الجنس الروائى العامة.

وعليه، يمكن القول بأن حنا مينة فى ثلاثيته لا يقدم حكاية سيرته الذاتية، بل أيضًا التجربة الروائية، أى هذا المسعى فى تمييز نمط روائى عربى. وهو تمييز لايستند إلى الجرأة والصراحة فى قول ما يتعارض والتقاليد الاجتماعية والأخلاق الأسرية، بل إلى نمط روائى قادر بشفافيته اللغوية، وبواقعيته البنائية، أن يحافظ، كما يقول المؤلف، على البساطة، وهى غير التبسيط، لأن البساطة حسب رأيه، لا يجيدها إلا المبدعون الحقيقيون[٦٠].

ختامًا أرى أن التقليل من العامل الذاتى الناتج عن مجموعة من العوامل الثقافية والاجتماعية التاريخية ـ هذه العوامل التى تحيل على سلطات قمعية فى أكثر من بلد عربى والتى تطرح مسألة العلاقة بالغرب وثقافته ـ هو الأمر الذى علينا التبصر فيه، لأنه ربما كان هو الدافع إلى رواية عربية هى سيرة ذاتية مقنعة، أو إلى سيرة ذاتية هى رواية مقنعة؛ أى هى كتابة تتأسس على لحظة معرفة بالذات، وتطرح، فى الوقت نفسه، ومن موقعها هذا، سؤالها عن العلاقة بالرواية الغربية وحكايتها.

الهوامش:

(١) **بقايا صور**، ط ١، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٥. وقد اعتمدت فى دراستى الطبعة الخامسة الصادرة عن دار الآداب فى بيروت سنة ١٩٩٠.

المستنقع، ط ١، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٧. وقد اعتمدتها فى هذه الدراسة.

القطاف، ط ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦. وقد اعتمدتها فى هذه الدراسة.

(٢) أذكر منها على سبيل المثال: **سبعون** لميخائيل نعيمة، **أنا** لعباس محمود العقاد، **حياتى** لأحمد أمين ـ **حصاد العمر** لتوفيق يوسف عواد...

(٣) انظر: Michel Foucaullt : **Les Mots Et Les Choses** Ed: Gallimard. 1966. p. 51.

(٤) صدر عام ١٩٥٩ عن دار العلم للملايين فى بيروت. سأكتفى فى كلامى على هذا الكتاب بذكر الصفحة بين هلالين فى المتن نفسه.

(٥) علامات التأكيد منى.

(٦) أشير على سبيل المثال إلى رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا** التى منعت فى مصر وإلى خماسية عبد الرحمن منيف الروائية **مدن الملح** التى منعت من الدخول إلى السعودية. وأشير إلى كتب الصادق النيهوم التى صودرت فى لبنان، وإلى كتاب عبده وازن **حديقة الحواس** الذى منع نشره فى لبنان.

(٧) لقد أهدر دم نجيب محفوظ، واغتيل حسين مروة ومهدى عامل (لبنان) ونفى غالب هلسا من وطنه (الأردن)، وبقى منفيًا حتى وفاته، واعتقل وسجن العديد من الأدباء: عبد اللطيف اللعبى، عبد القادر الشاوى، غالب هلسا، صنع الله إبراهيم، محمود أمين العالم، قاسم حداد...

(٨) عن مثل هذا الموقف من السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، عبرّ الدكتور يحى إبراهيم فى كتابه: **السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث**، وذلك بقوله: «... إن كتّاب الترجمة الذاتية فى أدبنا العربى، على امتداد عصوره حتى العصر الحديث، لم يبلغوا فيما صرحوا فيه عن أنفسهم مبلغ تعرّى النفس والمكاشفة الفاضحة بالاعتراف الخارج عما ألفه الناس من مثل اعترافات كل من «روسو» و«أندريه جيد»، وغيرهما»، ص ١١ ـ ١٢، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤.

وعن الموقف نفسه عبر الكاتب: شمس الدين موسى، انظر مجلة **فصول**، مجلد ٢، عدد يناير ـ فبراير ١٩٨٢.

(٩) أشير فى هذا الصدد إلى المجاورة التى تميزت بها بنية المقامات النصية وإلى دلالات هذا النسق الثقافى الذى كشف عنه عبد الفتاح

كيليطو في دراسته القيمة للمقامات. انظر كتابه: **المقامات، السرد والأنساق الثقافية**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٣ .

(١٠) انظر كتابه بالفرنسية: **Le Pacte autobiographique**. ed: seuil Paris. 1975, p. 14.

(١١) لقد عبر فيليب لوجون عن ذلك في كتابه الأخير: **"Moi Aussi"** Paris. 1986. ed: seuil coll: Poétique.

وقد أشار عمر حلي إلى هذا في مقدمته لكتاب: **السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ**، وهو ترجمة لفصلين من كتاب فيليب لوجون: **Le Pacte autobiographique**، المذكور سابقًا، ترجمهما حلي إلى العربية. وقد صدرت هذه الترجمة عن «المركز الثقافي العربي» في بيروت عام ١٩٩٤ .

(١٢) المعجم الكوني للأدب ١٨٧٦ .

(١٣) هي **المصابيح الزرق** ١٩٤٥ ، **الشراع والعاصفة** ١٩٩٦ ، **الثلج يأتي من النافذة** ١٩٦٩ ، **الشمس في يوم غائم** ١٩٧٣ ، **من يذكر تلك الأيام** ١٩٧٤ (مجموعة قصص بالاشتراك مع د.نجاح العطار)، **الياطر** ١٩٧٥ .

(١٤) هي **الأبنوسة البيضاء** ١٩٧٦ .

(١٥) هي **المرصد** ١٩٨٠ ، **حكاية بحار** ١٩٨١ ، **الدقل** ١٩٨٢ ، **المرفأ البعيد** ١٩٨٣ ، **الربيع والخريف** ١٩٨٤ ، **مأساة ديمتريو** ١٩٨٥ .

(١٦) انظر كتابه **كيف حملت القلم**، ص ١٢ ، ط أولى، ١٩٨٦ ، دار الآداب، بيروت.

(١٧) يشير حنا مينة إلى هذا التوالي والترابط بين الأجزاء الثلاثة في كتابه: **هواجس في التجربة الروائية**، ص ١٤ ، ط ٢ ١٩٨٨ ، دار الآداب، بيروت.

(١٨) ثمة قرائن على ما نقوله نجدها داخل الأجزاء الثلاثة. انظر مثلاً في **بقايا صور**، ص ٥٥ ، ٥٦ حيث يذكر لنا تاريخ ولادته ١٩٢٤ وتاريخ «هجرتنا من اللواء» ١٩٣٩ ، هذه الهجرة التي تنتهي بها **المستنقع** إثر الإعلان عن «أن الجيش التركي سيدخل اللواء» (ص ٤٣٤ **المستنقع**)، وانظر أيضًا **القطاف** ص ٥٤ حيث يشير إلى أن عمره كان ١٥ سنة، و**المستنقع** ص ٣٦ حيث يقول: «فأنا في الثامنة من عمري».

(١٩) راجع على التوالي: **بقايا صور** ، ص ٢٩٥ و**المستنقع**، ص ٢٩٥ وما ورد في هذين الجزءين يؤكده المؤلف خارجهما، أي في: **هواجس في التجربة الروائية**، ص ٩ حيث يقول: «عدت [illegible] **صور** التي تحكي سيرة حياتي» و ص ١٢ حيث يقول: «ذكرياتي في **بقايا صور** تبدأ منذ كنت ابن ثلاث سنوات». وفي كتابه **عندما حملت القلم** يشير بوضوح ص ١٢ إلى أن **القطاف** تحكي حياته في اللاذقية، وأنه كان في الخامسة عشر من عمره.

(٢٠) انظر **هواجس في التجربة الروائية**، ص ٨ مرجع مذكور.

(٢١) المرجع نفسه، ص ١٣ .

(٢٢) أشير في هذا الصدد إلى شخصية «الطروسي» في رواية **الشراع والعاصفة** ١٩٦٦ ، و«المرسلي» في رواية **الياطر** ١٩٧٥ ، و«صالح حزوم» في رواية **حكاية بحار** ١٩٨١ .

ويمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب الناقد جورج طرابيشي: **الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية** الصادر عن دار الطليعة في بيروت ١٩٨٣ . لقد بين فيه طرابيشي، من منطلق التحليل النفسي، انعكاس علاقة المؤلف بوالديه على شخصياته الروائية، كما رأى أن صورة الأبطال في عدد من رواياته تحيل على عقدة الطفل النفسية. إن هذا الربط يشكل إضاءة، ونحن إن كنا نتفق مع الكاتب على مبدأ الربط إلا أننا نختلف معه في التأويل.

(٢٣) **هواجس في التجربة الروائية**، ص ٨ .

(٢٤) أشير إلى كتابيْ حنا مينة: **كيف حملت القلم**، و**هواجس في التجربة الروائية**.

(٢٥) **بقايا صور**، ص ٥٦ .

(٢٦) المرجع نفسه.

(٢٧) **القطاف**، ص ٥ .

(٢٨) بقايا صور، ص ٥٦ ـ ٥٧ .

(٢٩) يتمثل الهدم المادي في هدم بيت اللاذقية الأول وفي إقدام العائلة على هدم البيت التي بنته في لواء إسكندرون، بنفسها، كي لا يتركوه للعدو الغازي، وبعد أن رفض الأتراك شراء الأغراض والبيوت، المستنقع، ص ٤٣٥ وما بعد. أما الهدم المعنوي فيتمثل في التشرد المستمر.

(٣٠) السويدية، وقره أغاش، والأكبر، هي قرى في لواء إسكندرون، وقد حكى صاحب السيرة عن حياته مع عائلته في هذه القرى في **بقايا صور**، انظر ٢٠٩ ، و٢٢٩ .

(٣١) انظر **بقايا صور** ص ٢٣٥ ، أما حياة العائلة في حي الصاز فقد حكى

(٣٢) عنها مطولاً في **المستنقع**.

انظر: **المستنقع**، ص ٩١ .

(٣٣) انظر: **المستنقع**، ص ١٠٤ و١٠٥ و٣٨٧ .

(٣٤) انظر: **بقايا صور** ص ١٨٢ و١٨٣ و٢٣٨ .

(٣٥) **بقايا صور**، ص ٧٧ .

(٣٦) **المستنقع**، ص ١٢٠ .

(٣٧) **المستنقع**، ص ٨٤ ـ ٨٦ .

(٣٨) **بقايا صور**، ص ١٣٤ .

(٣٩) في كتابه **هواجس في التجربة الروائية**، ص ١٠٣ ، يحكي حنا مينة عن موقف أخته. يقول: «عندما كتبت «بقايا صور» وقرأتها لها بناتها، لم تكن راضية. هذا حدث، قالت. ولكن لماذا يريد حنا أن ينبش الماضي، ويتحدث عن والده بهذه القسوة؟». أما عندما قرأوا لها الكتاب الثاني **المستنقع** فقد عاتبتني «اسمع! هذا يكفي، لقد أسرفت، قف عند هذا الحد». وبعد أن عبرت عن استيائها قالت: «أنا أشتري ما تبقى من قصة أبيك.. أكتب عن نفسك، ولكن دع والدك بحاله.. كم تريد؟».

(٤٠) راجع فى صدد العلاقة بين أسلوب الحيلة والكذبة والمسامرة والتواطؤ مع سلطة القمع: محسن الموسوى، مجلة **فصول**، ج ٢، ربيع ١٩٩٣.

(٤١) يقول حنا مينة: «إن فكرة تقليد أساليب الروائيين الآخرين ظلت بعيدة عن ذهنى. لم أفكر فيها قط، لم تبهرنى أية محاولة تقليدية أو جديدة، كنت دائماً قائماً بكتابة الرواية على طريقتى، وكان الموضوع هو الذى يتطلب الشكل». ثم يتابع: «وقد لا يكون هذا سببًا للتفاخر. ربما كان نقيصة. بعض الروائيين قلدوا آلان روب جرييه، جويس، فولكنر، كافكا، ولا أحكم على درجة نجاحهم. أما أنا فقد عزفت عن ذلك، ولم أجد حاجة إليه، ولم أفكر فيه أصلاً». انظر: **هواجس فى التجربة الروائية**، ص ٨ ـ ٩.

(٤٢) انظر: **بقايا صور**، ص ١٠٩.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١١٢.

(٤٤) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(٤٥) المرجع نفسه، ص ٩٧.

(٤٦) **أشكال الزمان والمكان فى الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠، ص ٨٥.

(٤٧) **بقايا صور**، ص ٣٠٠.

(٤٨) المرجع السابق، ص ١٤٢ ـ ١٥٤.

(٤٩) انظر: **القطاف**، ص ١١٨ ـ ١٤٦.

(٥٠) انظر: **المستنقع**، ص ١١٧ ـ ١٩٢.

(٥١) نفسه، ص ١٣٤ وما بعدها.

(٥٢) نفسه، ص ١٤٨.

(٥٣) **بقايا صور**، ص ١٨٤.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٣١٢.

(٥٥) ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما يرويه فى **بقايا صور** و**المستنقع** هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية فى آن، كما سبق وأشرنا.

(٥٦) **بقايا صور**، ص ٢٦٧ و٣٤٥.

(٥٧) أشير، على سبيل المثال، إلى رواية **الخندق العميق** لسهيل إدريس. وهى تحكى حكايته مع سلطة الأب ورجال الدين، وإلى رواية **أنا أحيا** لليلى بعلبكى التى حكت عن سلطة الأب وبعض القيم الأخلاقية الاجتماعية.

(٥٨) أشير، على سبيل المثال أيضاً، إلى رواية **أرابيسك** لأنطون شماس التى تحكى بأسلوب ملتبس سيرة ذاتية، هى سيرة الفلسطينى فى صورة ذاكرته المتداخلة والمعقدة.

(٥٩) أورده أنطون شماس فى تقديمه لروايته **أرابيسك** المكتوبة بالعبرية، والصادرة بالفرنسية عن: Actes Sud عام ١٩٨٨.

(٦٠) انظر: هواجس فى **التجربة الروائية**، ص ١١، مرجع مذكور.

الرجل والبحر

جوانب من التناص فى رواية إدوار الخراط «ترابها زعفران»

منى ميخائيل*

(ترابها زعفران) رواية تسترعى الاهتمام، ويضيف بها الروائى والناقد والكاتب المصرى المعروف إدوار الخراط إلى سجل كتاباته عملاً يأسر الألباب، يصفه بأنه: «ليس سيرة ذاتية ولا شيئًا قريبًا منها» [«ترابها زعفران»، ص ٥ - المترجم]. وهو محق فى هذا النفى؛ فالرواية أقرب ما تكون إلى سيرة مدينة هى مدينة الإسكندرية برمالها الزعفرانية، وتفاعلاتها مع البحر، ومسار حياة الأشخاص الكثيرين الذين يقطنونها. والرواية، إلى جانب ذلك، نص بالغ التعقد والدقة، يستكشف مجالات مختلفة جديدة لم تطرقها الرواية العربية.

وربما يحظى هذا النص بعناية أفضل إذا ما دُرس فى إطار ما أسمته وعرفته جوليا كريستيفا بالتناص، أى «إجمالى المعرفة التى تمكن من وجود معنى للنصوص»، فلا يمكن أن يقدر المرء هذه الرواية حق قدرها، أو حتى أن يفهمها، دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبى؛ ذلك لأن الكاتب يعتمد على بعض من أغنى مصادر التراث الأدبى العربى مثل (ألف ليلة وليلة) والمقامات وترانيم الكنيسة القبطية وأناشيدها المتاحة بالعربية منذ أربعة عشر قرنًا، وكلها مما «يسهم فى وجود معنى للنصوص». أضف إلى ذلك أن (ترابها زعفران) تنهل بتوسع من منابع اللغة العربية وتقاليدها الأدبية من جوانب لا حصر لها، مما يجعل من نصها الثرى الذى تسرى فيه روح التناص بمهارة إضافة مهمة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة فى حقبة ما بعد نجيب محفوظ. وقد قال ميخائيل باختين فى معرض تمثيله لكيفية تفاعل الشكل والمضمون فى النص الأدبى:

* أستاذ الأدب العربى بجامعة نيويورك - الولايات المتحدة.
* ترجمة محمد يحيى: قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

> إن الشكل والمضمون فى الخطاب يعدان شيئًا واحدًا بمجرد أن نفهم أن الخطاب اللغوى هو ظاهرة اجتماعية فى كل جوانبها مجتمعة، وفى كل من عناصرها وعواملها على حدة؛ من الصورة الصوتية إلى أعلى مراتب المعنى المجرد.

ولا ينبغى أن ننظر إلى محاولة الخراط وضع طفولته وشبابه وكهولته فى قالب خيالى على أنها مجرد ترجمة أدبية للظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية المحددة التى نشأ فى كنفها قبطى مصرى شاب؛ ذلك لأن مثل هذه القراءة لن تفسر الطابع الغنائى للعمل، ولا المهارة الحرفية التى صاغ بها الكاتب روايته.

وترتبط الجوانب الغنائية للرواية ارتباطًا وثيقًا بالحدث وبالحبكة وبتطور الشخصيات:

> كانت ترتفع من مرآة البحر الرصاصية اللون صخرة ناتئة عريضة رأيتها مكسوة بأكملها بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة مبطنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبثة بها النوارس متجاورة متزاحمة، الجسم المطوى يلتصق بالجسم المطوى، وقد أحنت رؤوسها وأدخلت مناقيرها الطويلة فى صدورها، محدبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها. (ص ١٢٤)

إن مثل هذه الصور تستدعى إلى الذهن حشود الناس مختلفى الأشكال فى الإسكندرية، لكنها تستدعى على وجه الخصوص البطل - القاص الذى يدور الحدث من خلال وعيه.

والماء والنهر والبحر عناصر جوهرية فى رواية الخراط هذه؛ إذ تحتشد فيها صور الماء وتتشكل رغم تفرقها المهاد الذى يستقر القص عليه. وربما أنبأت الأسطر الأولى بما يموج به العمل من زخم وحركة وبما ينتهى به؛ إذ يبدأ الكاتب روايته بهذه الفقرة:

> عدت إلى شارع راغب باشا، كان الكوبرى الصغير مفتوحًا، ومياه ترعة المحمودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبرى فى دوامات متقلبة. (ص ٩).

لكن الصور التى تدور حول الماء لا ترد لذاتها؛ فهى تصف دائمًا قوة خارجية طاغية، وتشير دائمًا إلى التغيرات التى تطرأ على الشخصية أو الموقف. يحدث هذا طوال النص كله:

> وأنا أجـــرى الآن فى ممر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون فى الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس تحوم حولى ثاقبة وجائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقفة، وأنا أطل عليها فجأة من حاجز حديدى طويل. (ص ٤٢).

يأتى هذا المشهد مباشرة عقب محاولة فاشلة لصديق «البطل»، كان على وشك أن يقع فى قبضة الشرطة السرية بسبب نشاطه السياسى المعادى للوجود البريطانى فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، لكن بغيًا تنقذ البطل بأن تسلك به عبر أزقة مظلمة تربض فيها قوارب صيد مهجورة:

> وألوان البحر قد أخذت تتخطط، أمام عينى، بنفسجية وزرقاء وبيضاء فضية مشعة تحت سحاب أبيض تختفى الشمس وراءه، وتضيئه باحمرار سائل مشاع، وهدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، ووشوشة الموج الذى يترقرق، على مهل، ناعمة، أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنمه، فجأة، زقزقة العصافير التى تتواثب على الرمل الطرى، وتنقر العشب اللزج والودع والصدف الحى بمناقيرها الصغيرة السريعة...، وعلى آخر المدى أرى عاشقين غامضين على الرمال العذراء، فى هذا الفجر؟ أى هيام لا يقاوم؟ أية رغبة مبهمة وخرساء، مطلقة، تدفعها يمشيان على هذا الشط

الموحش المبلول؟ عند التقاء الرمل بالموج حط الطحلب الأخضر الذى يبيض حينما ينحسر عنه الماء، غض ويابس على التوالى، بلا توقف. قلت لنفسى: أبدى، دائم، أمام فنائنا وانتهائنا» (ص ١٢٤) .

وحديث الكاتب عن «المدينة الرخامية، البيضاء الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار» [ص ٥ ـ المترجم] هو صيحة فى القلب:

«إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضوضة» [ص ٥ ـ المترجم] كأن النص الذى يتلو هذه العبارة الناقصة هو التكملة لها: «إننى لست هذا فقط... بل إننى هو»، والصفحات المائتان التى تلى ذلك تمثل محاولة الكاتب لفهم ماضيه وحاضره ومستقبله.

ويحيك الخراط حقًا من القلب قصًا نادر المثال، يفتتح بعنقود من الحيوات واستدعاء محدد للمكان وتيار متكثف من الأفعال وردود الأفعال والتأملات.

ويصعب تلخيص ما يحدث فى الرواية وهى بالأساس ذكريات طفولة. لكن الشخصية الرئيسية هى القاص الملم بكل ما يجرى، والذى يعى مجرى حياته وحياة الأشخاص الذين يكبر معهم. ويورد الكاتب الكثير من الخيوط القصصية وتاريخ الأسرة. وتختلط ذكريات الماضى الملحة مع ظروف الحاضر، لتفتح شخصية الراوى مما يبرر وجود هذه القصص المتنوعة. وحب الراوى للبحر، وثقته به وعشقه للرمال ولكل ما تحتويه «المدينة الرخامية» برمالها الزعفرانية، يشى بانبهاره بالمكان وبأسرته وبالمتعة التى يجدها فى نسج هذه الحكايات.

والإسكندرية ذات الألف وجه، التى يسكنها أحفاد كل الأمم من أتراك وأرمن ويونانيين ومالطيين وتونسيين، تحتوى كل شىء وتتسم بالرقة والقسوة فى آن. ولا يملك المرء لدى قراءة الخراط إلا أن يتذكر داريل وروايته (رباعية الإسكندرية)؛ حيث تدب الحياة فى الإسكندرية لتصبح شخصية ونطاقًا للجاذبية («جوستين»، ص ١٩)، وحيث هى «المدينة التى يكاد الخيال يخلقها (لكنها حقيقية) تبدأ وتنتهى فينا وتضرب جذورها فى الذاكرة» (بلتزار، ص ٦٣)؛ وحيث الإسكندرية مثل جوستين «ليست يونانية ولا سورية ولا مصرية لكنها هجين» («جوستين»، ص ٢٧).

روح المكان فى رواية الخراط غالبة، وأهل الإسكندرية واقعون فى قبضتها بلا إمكان للهرب، لأنها تتغلغل فى ساعات يقظتهم وفى أحلامهم. كما أن السكندريين عند الخراط هم «كأناس اندمجوا بلا وعى منهم فى المكان وغاصوا حتى المنتصف فى خرائب مدينة وحيدة وتشربوا قيمها» («بلتزار»، ص ٢٢٥).

وطوال الرواية تتباين مدينة الذاكرة مع المدينة الحقيقية. وللإسكندرية عند الكاتبين [الخراط وداريل، المترجم] مكانة تعلو على منزلة المكان العادى. فهذه المدينة شخصية قائمة بذاتها «ذات قوة غريبة غير محددة» («جوستين»، ص ٢٤)، ويلاحظ الكاتبان إيقاعات الإسكندرية «مدينة المدقعين اللامعة» («كليا»، ص ٧٩).

والإسكندرية فى رواية الخراط هى أيضًا «عاصمة الذاكرة» («كليا»، ص ٩)، وإسكندرية الخراط، مثل مدينة داريل، بوتقة تصهر الأحداث والشخصيات المنغمة فى دراما الحرب العالمية الثانية، وتحتوى حشداً فريداً وغريبًا وأحيانًا معوج الطباع من الأجانب والوطنين وقعوا فى شبكة من المكائد والخيانة. وتعج إسكندرية الخراط بصور مؤثرة بالمناطق الحسية تختلف كثيراً عن الصور التى نجدها عند داريل، وينتهى عند هذه النقطة وجه الشبه بين الكاتبين.

يسعى الخراط فى هذا العمل إلى خلق نمط من «الواقعية» (verissimo) بالغ الجدة فى النثر العربى المعاصر. وهو كاتب يحاول فهم ماضيه وحاضره ونفسه ومدينته بتسليط الضوء على جوانب معينة من حياة أفراد أسرته القبطية الكبيرة. وتدخل خلفيته المسيحية بشكل لا تخطئه العين فى نسيج الرواية متعدد الطبقات. فأولى ذكرياته هى عن عيد الملاك ميخائيل ووالدته التى تعجن فطائر خاصة تقدم فى تلك المناسبة. ولا تطغى طقوس ومظاهر خلفيته القبطية، وهى جزء جوهرى من وجوده هو ذاته، على القص:

وكنت أعرف أن اليوم هو ١١ بؤونة، وأن غداً عيد الملاك ميخائيل، وكنا نذهب، أنا وأمي، لنشترى زيت السيرج الذى سنصنع به فطير الملاك. وكانت السيرجة بعيدة على، فى شارع جانبى... لم أكن لوحدى، أستطيع أن أذهب إليه. (ص ٢٨).

ثم يضيف:

كانت أمى قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك منذ الحرب، والغلاء، وشح السمسم، ونسيت كل شئ عنه، تقريبًا، ودخلت جامعة فاروق الأول، ومات أبى فى ليلة باردة جداً من ديسمبر (ص ٣٥)

ويرسم تيار الوعى الانتقائى للكاتب صورة ثاقبة النظرة للتاريخ الاجتماعى:

فى حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرفة المدرسين... ويعطيهم خليفة أفندى درس الدين. وأسمعهم، من الشباك، يقرأون القرآن معًا بصوت عال منغم، له إيقاع ملئ يحتشد له قلبى بالرهبة، وأحسدهم وأريد أن أكون معهم. (ص ٧٣).

ويختلط هذيان الراوى البالغ مع أحلامه وعذابات المسيح الشهيد المصلوب، وينتج ذلك صوراً استعارية قوية وجديدة فى النثر العربى. وكان السياب والبياتى وعبد الصبور وشعراء عرب آخرون كثر قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور الخالدة فى أشعارهم.

ويعتمد الخراط، شأنه شأن الشعراء التموزيين، على الميراث الأسطورى الغنى للتراث المصرى القديم والبطلمى والمسيحى والإسلامى، كما يعتمد على التاريخ المعاصر:

أنت... الكرمة السماوية لا يأكل من عناقيدها إلا المغبـوطون. أول من داس على العنب بقدميك العاريتين لكى تعتصرى نبيذه المفرح للناس والآلهة معًا، يشربون من عذوبته المرة فيتكلمون سواءً بسواء. أوزير واقف فى هيكله، مطوى الذراعين، مكفن بالبياض، والعناقيد تتدلى فى اتجاه وجهه المنحوت فى الديوريت الأخضر، قريبة جداً من فمه الظامئ. (ص ١٧٥)

وقد عرف جيورج. ج. لوكاتش «الرواية الحديثة» بقوله: «تحكى الرواية عن المغامرة الداخلية... ومضمون الرواية هو قصة الروح التى تخرج للعثور على نفسها».

والخراط، فى بحثه عن نفسه الداخلية، يعى بشدة وفى الوقت نفسه العالم الخارجى الذى يحيط به والإيقونات [الرموز] التى تحيط به حسيًا ومعنويًا وتشكل قيمه. وتتحول أوصافه للأشياء والأماكن والأشخاص الذين يذكرون بالقديسين القدماء إلى إيقونات قبطية مترعة تشع بالحياة:

وكان وجه المادونا الحجرى صغير الأنف، مشروخًا، صوحته الشمس الحارقة التى لا تغيب ولا تخف وقدتها أبداً. شفتاها الرقيقتان المكتنزتان فى وقت معًا، اللتان يعرف هو تنزيهما، وارتماشتهما، والتصاقهما بفمه. (ص ١٤٦- المترجم).

وتركيز الكاتب على عالم الاهتمامات الحسية والأشياء والمفردات العملية جزء لا يتجزأ من مسعاه الذى لا يكل لفهم واقعه؛ ذلك الواقع الذى يستعصى بعقده البالغ على التعبير عنه بأساليب مباشرة. ويلوذ الخراط، بحنكته، بالأساليب البلاغية العتيقة من العصر الوسيط التى تذكرنا بالهمذانى والحريرى فيما يتصل بمهارة الصياغة اللغوية، وهو يحيك فى مواقع مهمة ومتفرقة من نسيج قصته أناشيد من المناجاة مؤثرة تصل إلى ذرى من الوقع الحسى باستخدام الأوصاف والنعوت والكلمات التى تبدأ بحرف معين من حروف الأبجدية، أو يتوسطها هذا الحرف، أو تنتهى به، كالنون أو الواو أو السين. وهذا إنجاز بديع يضيع عند ترجمته، إذ يتذكر الكاتب ترنيمة كان يرددها وراء مدرسته

فى مـدرسـة الأحـد الآنسـة كـاترين: «كنز مـجـد فى السـمـاء»(ص١٦٨ ـ المترجم) ويصل الكاتب من ذلك إلى تخليد وإحياء ترنيمة أخرى بتفكيكها بشكل مبهر عن طريق استدعاء قديسات من مجمع القديسين القبطى، ونساء اشتهاهن فى مراهقته، والمرأة التى دام حبه لها أو «رامة» كاهنة قلبه. ولا نجد فى النصوص العربية الحديثة نظيراً لهذه البراعة التى تذكر بالمقامات.

ويمضى الكاتب على مدى ثلاث صفحات كاملة [من ١٦٨ إلى ١٧٠، المترجم] منتشياً ببهجة اللغة، ويعيد إلى الحياة كلمات طواها النسيان من معجم اللغة العربية البالغ الثراء، كأنه فى ذلك يجسد ما عناه بارت «بالمعلق» و«المنشأ» و«المؤلف». وهو ما يشرحه بارت بقوله:

> ٢ ـ المؤلف هو الذى يضيف إلى ما ينسخه ما ليس من عنده، ٣ ـ والمعلق هو الذى يدخل نفسه فى النص المنسوخ ولكن فقط ليجعله مفهومًا، ٤ ـ أما المنشأ فهو الذى يقدم أفكاره هو لكنه يعتمد فى ذلك دومًا على مرجعيات أخرى. ولذا فما قد نسميه «بالكاتب» فى تعبير فات زمانه كان بالأساس فى العصور الوسطى:
>
> ١ ـ ناقل يمرر جوهراً خالصاً هو كنز الأقدمين وموضع المرجعية، ٢ ـ وجامع يحق له أن يفتت أعمال الماضى بالتحليل إلى ما دون حدود ثم أن يعيد تركيبها...».

ويبدو الخراط نشطاً فى عدد من تلك المستويات، إذ ينجح فى إعادة تركيب اللغة ذاتها وكذلك الأفعال، بصورة فريدة فى نوعها. فهو يعبر عن النطاق الواسع للتجربة البشرية دون أن يقتصر فى أسلوبه على المحتويات التقليدية للحبكة والشخصية وتطور الأحداث. ويتجلى التجديد عنده فى أدوات الإبداع اللغوى لأساليب العصور الوسطى، كما ذكرنا سالفاً، وفى أحيان أخرى يتجلى ذلك فى إيراد قوائم مطولة لمناظر وأحداث وأسماء وأفعال يفجرها مجرد ذكر (ألف ليلة وليلة):

> وفى الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التى تطل على موقف عربات الحنطور، رقدت على الكنبة الأسطمبولى، جنب مائدتى الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد، التى كنت أذاكر عليها دروسى، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب، انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.
> ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتى يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أوتومبيل باكارد مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد. وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المردة الهائلة تخرج من القماقم، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر». [ص ٧٧ ـ ٧٨ المترجم].

وهنا كذلك نجد الكاتب الماهر يحتفظ على مدى صفحات عدة بأنشودة من نوع آخر يتمثل فى إيجاز لاهث الإيقاع لـ (ألف ليلة وليلة) يختلط بمناظر فوارة فى حياته المعاصرة تتفجر بما يشبه السحر.

والمعادلات التناصية الخارجة عن إطار النص، والتى نجدها فى هذا الجزء وغيره من أجزاء رواية الخراط، ذات وقع بالغ التأثير؛ إذ تدعم من تعدد مستويات الرواية وتحولها إلى أدب يستقر فى الذاكرة.

ويتحدث بارت عن جانب آخر مهم فى «التحليل البنائى للقص» يتعلق بمبدأ «الصلة» فيقول:

> فلنوضح أولاً كلمة «المعنى». إننا نطلق هذه الكلمة على أى نوع من المعادلات داخل النص أو خارج النص، وبتعبير آخر على أى ملمح من القص يشير إلى لحظة أخرى من لحظات القص

أو إلى أى موضع ثقافى آخر يكونان ضروريان لقراءة هذا النص... وكل المحاولات المعجمية أو النحوية وكل ظواهر الدلالة وكذلك ظاهرة التوزيع [فى علم الصوتيات وغيره من علوم اللغويات ـ المترجم]. أكرر: إن المعنى بذلك ليس مدلولاً «مكتملاً» كما قد تجده فى القاموس حتى ولو كان قاموساً للقص؛ بل هو فى جوهره معادلة أو أحد أطراف المعادلة، إنه أحد الإحداثيات أو أصداء الدلالات.

و(ترابها زعفران) هى تمثل ما يعنيه بارت؛ فهى معادلة وإحداثية وصدى دلالة بالتأكيد.

وتتحول كلمات الخراط إلى شعر غنى بالنشوة عندما يتحدث عن البحر. فالبحر يرتبط عنده بجاذبية أسرة شديدة، وأحياناً يجذب إلى العدم. وتأمله الغنائى النزعة وحنينه المكتوم يمثلان عالماً قائماً بذاته ونزوعاً غلاباً إلى الخلود:

أنظر إلى البحر وأفقه الغامض، أعرف أنه لا شئ وراءه، أبداً، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، إلى ما لا نهاية له، وكأننى أرى شاطئ الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة أو وصول. مياة كثيرة لا تغرق عشقى، والسيول لا تغمره، صخرة ناعمة الحنايا أنت فى قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب وحى، ترف عليها حمامة سوداء جناحاها مبسوطان حتى النهاية، لا تكف رفرفتها فى قلبى» [ص ١٢٥ المترجم].

وتفصح مواهب الخراط الغنائية عن نفسها كاملة فى أجزاء عدة من الرواية، ولاسيما عندما يتحدث عن البحر، وهو ينغمس فى ذلك الحديث تماماً:

يعرف أن فتحة النفق التى تدعوه مغوية، ومفضية إلى التهلكة، وينزل بثقة على سلالم يعرف أنها ستهبط به فى الماء، إلى كهوف أخرى، واحداً بعد واحد، منقورة كلها فى قلب صخر البحر الداخلى، تحت الأمواج، عالية وفسيحة يهب فيها نسيم رقيق ملحى الطعم، منيرة بضوء خاص من غير شمس ولا مصابيح ولا شموع، فيها فتحات على الرمل الأبيض الذى تغمر سطحه، بالكاد، مياه قليلة مترجرجة... وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية سوف يخرج، بعد أن يغتسل ويتطهر فى البحر الملح. [ص ١٠١، ١٠٢ ـ المترجم].

أو عندما يقول:

وأجد أن الشرق، مثل نزوع الموج، يرتمى على الشط ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء، مستنفداً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسوراً أبداً إلى عرض اليم العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتى ويعود، ولا يهدأ إلى راحة.. يصل الموج الطفيف إلى قدمى ويترك غشاء فضياً رقيقاً لا يكاد يجف، وهو يلمع، حتى يبتل من جديد. [ص ٤٥، ٤٦]

والبحر، وهو دائماً رمز الحرية والعزلة، يعادل العاطفة الجنسية فى رواية الخراط:

أغمست نفسى فى الماء.. أغوص بهدوء فى عمق يبدو أنه من غير قرار. وكان الماء حولى دافئاً ومحيطاً وحنوناً وشاملاً، ولم أكن أتخبط... ولا مرتاعاً ولا مختنقاً... والضوء حولى داكن وشفاف معاً، رازح ومشع معاً، كأننى فى غرفة مائية شاسعة المدى، وخصاص نوافذها تنساب منه صفحات رقيقة النسيج... من النور والماء ممتزجين معاً. وكان سطح الماء فوقى يومض ببريق فضية دقيقة... [ص ١٧٣]

كنا فى أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر تصنع... ملايين النقط اللامعة التى... تعشى عينى، وزرقة الماء تحتها عميقة وداكنة وكثيفة الشفافية... كانت تسبح... بالمايوه الأزرق الفاتح، محبوكاً عليها،... تحت سيولة الموج الخفيف الذى يترقرق عليه وينحسر فى حركتها

الناعمة... وعرفتها. راتة... جسمها فاغ السمرة وغض ولما يكد يكتنز بأنوثته... فتاة بعد، ولها رشاقة سمكة فى الماء... وعرفت أننى سأحبها، فى أخر العمر، حبًا كأنه الموت، وإن قلبى هو ساحة بحرها اللجى الجياش أبدًا بأمواج لا هدوء لها. [ص ٦٠ ـ ٦١]

وربما يجوز اتهام الخراط بتسلط فكرة النساء وأجسادهن على ذهنه، لكن اهتمامه بالأنثى ليس اهتمامًا بذئ الطابع، وإنما هو سعى للإمساك بلحظة اللذة العابرة الفائرة وتجميدها والاحتفاظ بها إلى الأبد. وبطل الخراط الأثير، شأنه فى ذلك شأن الإنسان العصرى وفق تعريف كامى له، يشعر بنفسه غريبًا فى «عالم أفرغ فجأة من الوهم ومن النور». وتكشف رواية الخراط المتعددة الجوانب عن الحياة التى تعيشها أسرته السكندرية الكبيرة التى تتراوح حياتها بين الملهاة والمأساة والعاطفة الشجية، ولكنه لا يصدر أبدًا حكمًا أخلاقيًا على حماقات البشر. وتكشف أول قصة أو واقعة فى الرواية، فى تتابع أشبه بالحلم، عن الحياة المزرية لعاهرة تقطن المبنى الذى تعيش فيه أسرة الراوى. وهو يكتب عن ذكرياته عن تلك المرأة ذات الشعر الذهبى الزاهى التى يقاطعها الجيران والتى كانت رفيقة معه على الدوام، وقد أنقذها والده من الشرطة المتربصة بها. وكانت تبيع جسدها فى الليل لسائقى سيارات النقل لتعول أمها المسنة، بينما تعيش حياة عادية فى النهار مثل أية ربة بيت. وكثيرًا ما كانت ترسل بالصبى الصغير لقضاء حاجاتها ثم تكافئه بالحلوى وبعناق كعناق النساء الأخريات اللاتى تزدان بهن الرواية: المرأة اليونانية، ووالدة توتو وعشيقة عمه ووالدة صديقه المفضل أو تلك المرأة التى تمتلك فندقًا على البحر، عشيقة خاله التى ضبطها متلبسة بالخيانة وقتلتها بفظاعة سيارة مسرعة على الكورنيش، أولئك النسوة أدخلنه إلى العالم الغامض لأجسادهن الجميلة وكرمهن ودفئهن وأسرارهن. وتهيمن على أحاسيسه، باعتباره طفلاً، خالاته الكثيرات ووالدته بالطبع. وتجد اهتمامات طفولته الملحة، ونهمه الذى لا يشبع للكتب وكل ما هو مطبوع، والطقوس الدينية والعادات والممارسات والفولكلور القبطى، وقد تحولت جميعًا إلى نصوص مقدسة بالنسبة إلى هذا الطفل الحساس.

لكن امتزاج الحلم والحقيقة يمنحنا صورة أقل تبسيطًا للطفولة، ويسقط بالعواطف المكبوتة على مستقبل بعيد:

من كان إلى جانبى يمسك بالأعنة؟ وجوده ملئ بالسيطرة والتحكم، لكنى لا أكاد أراه مع ذلك، أعرف فقط أنه إلى جانبى فى نور الصبح تحت سحاب الإسكندرية الوضئ الرقيق الذى ينساب بسرعة فى السماء الصافية. [ص ٩ـ المترجم]

إن كل نصوصه محيرة وغامضة، تتحول فيها الشخصيات والأحداث إلى قطع من لغز يتشكل بشكل درامى ليكون عملاً فنيًا يخيم على الروح. وتتشكل هلاوس الكاتب وذكرياته وتعجن مع رمال الإسكندرية مانحة الحياة ومع مياه البحر التى تطهر كل شئ:

فى قاع المياه المضطربة حصاة بيضاء ، مدورة، ناعمة، لم تترسب عليها شائبة من عكارة السنوات وطينتها. [ص ٨٧ ـ المترجم]

وتلمح وراء هذه المواقف الشعرية تعاطف الكاتب وتقديره لما أبدعه، وإن كان ذلك لا يخلو أحيانًا من ابتسامة ساخرة من حماقات شخصياته. وهو يقدم لنا صور العالم فى جوانبه الجنسية. ولا يمكننا أن نكتفى بالقول إن رواية الخراط شهوانية الطابع، فرؤيته للعلاقات الإنسانية تربط هذه العلاقات ربطًا وثيقًا بأشكال الصلات الجنسية. والجنس فى عمل الخراط يقل كثيرًا عما نجده فى أعمال الكثيرين من الكتاب العرب، حيث يظل الجنس متواريًا أو يكاد: «كالإله فى القصائد الدينية» [أشارت الكاتبة إلى صفحة ٢٢ من الرواية باعتبارها موقعًا لهذه العبارة الأخيرة، لكنها غير موجودة فى هذا المكان أو الصفحات المجاورة ـ المترجم].

وكثيرًا ما ينهمك الخراط فى استقصاء الجوانب المتنوعة للتجربة والطبيعة البشرية. ومن الأمثلة على ذلك اللقاء المثير بين الراوى ومخنث شاب فى زقاق متهالك مظلم بالإسكندرية. وربما كان هذا أقرب ما وصل الخراط إلى أسلوب داريل فى التعبير عن جو من الغرابة الشاذة:

> فى الدور الثانى كانت دكة خشبية موضوعة أمام الباب المفتوح، تكاد تسده، شور لى الرجل الذى يجلس عليها، بيده. كان باهظ البدانة، عليه جلابية ممزقة غليظة النسيج وجاكتة كاكى فوقها من غير أكمام. خرجت من فمه المتدلى أصوات مليئة. وأدركت أنه أخرس، كانت فى حشرجته دعوة خشنة مباشرة وفيها يأس لا يأتى إلا فى أصوات الخرس التى تجاهد، بشق النفس، للطلوع. ومد إلى يدين متضخمتين حيتين، أظافرهما طويلة انحشرت تحتها خطوط سواد قديم، وأوشك أن يجذبنى إليه بقوة خارقة وهو مازال يزوم ويحزق ويغص بالحمحمة...، رأيت وراء الدكة شلتة عريضة نام عليها ولد صغير السن، طويل الجسم، يلبس جلباباً طويلاً شفافاً يكشف عن قميص بناتى فسدقى اللون بحمالات، وقد رفع أمامه ساقيه العاريتين الملساوين بحيث أخفى عرى ما بينهما، وكان ينظر إلى السقف، وفمه مصبوغ بما يشبه الدم السائل وعيناه مكحولتان بدقة وحاجباه قوسان رفيعان مدوران، ويبدو كأنه لا ينتظر شيئاً ولا يريد ولا يرفض شيئاً. [ص ١١٧]

والخراط هنا يسجل الملاحظات ويحلل ويصف بطريقة مبدعة للغاية لكنه يتجنب الناحية الأخلاقية: «القلوب ومشوَّها، والذى هدهدها وأشجاها منفية أبداً فى أحلامها ومناها». (ص ١٣٤).

وتنتهى النصوص السكندرية بشكل ملائم يوحى بالارتباطات السياسية المستقبلية لهذا الشاب الملتزم. إن براءته وتعرفه الحياة فى فترة المراهقة انطويا على بذور نضجه وتقييم لوضعه الوجودى. لقد آن الأوان كى ينسحب الغزاة البريطانيون إلى ثكناتهم خارج الإسكندرية، ولكن ليس قبل أن يسقط المئات برصاصهم وقبل أن يقف ذلك الشاب فوق كوم الدكة؛ ذلك المعلم التاريخى السكندرى المواجه للبحر، والذى كان الإنجليز يحظرون على أهل الإسكندرية طلوعه لسنوات طويلة:

> ورأيت أننى صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة، وقد جلا عنها الجنود الإنجليز سراً فى الليل، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن اليونيون جاك يرفرف على ذروة التلة، وكنت أعرف مع ذلك بغموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله ساحة مسفلتة ومبان حكومية، وأننا كنا ننطلق فى جماهيرنا الغفيرة منذ الصباح الباكر، نرتفع على طرقات كوم الدكة الخالية التى كانت محرمة علينا وقد أصبحت فى هذا الصبح حلالاً. [ص ١٩٨ ـ المترجم]

وتنتهى الرواية بهذه النبوءة عما سيحدث بعد زمن من خروج الإنجليز وحصول مصر على الاستقلال.

ونقول فى الختام إن إدوار الخراط، العربى المعاصر، قد نجح فيما عبر عنه إدوار سعيد بإيجاز قائلاً: «إن ما يفكر فيه الخيال الحديث أو المعاصر ليس وضع أى شئ فى كتاب بقدر ما هو إطلاق شئ ما من الكتاب بالكتابة».

هامش:

* اعتمدت الكاتبة فى مقالها على طبعة رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران) الصادرة عن دار المستقبل العربى بالقاهرة عام ١٩٨٦ وقد اعتمدت على الطبعة نفسها لنقل الاقتباسات التى أوردتها. وأثبت أرقام الصفحات حسب هذه الطبعة مصححا أرقام بعض الإحالات التى جاءت مخالفة لهذه الطبعة فى مقال الكاتبة. وأود أن أسجل الشكر للزميل والصديق الدكتور ماهر شفيق فريد على إعارته الكريمة لنسخته من هذه الطبعة نظراً لنفادها من الأسواق وقت الترجمة.

(المترجم)

الشخصية الروائية والقناع

فى أعمال جبرا إبراهيم جبرا

محمد الباردى*

١ ـ ١

هل يمكن الحديث عن حداثة النص الروائى العربى، وهو بطبعه يقطع مع السلسلة الثقافية العربية التقليدية، ليكون وجها من وجوه تحديثها، وهو البذرة المزروعة فى رحمها، تزعزع مفاهيمها، وتعرضها للقلق والحيرة وفضول السؤال؟ لكن حداثة السرد لاتنحصر فى شكل واحد أو نموذج محدد؛ ذلك أن الكتابة الروائية العربية أفرزت اتجاهات عديدة ومتنوعة، اختيارات فنية وخلفيات ثقافية وفكرية ومؤثرات أجنبية. وقد استطاع عدد من المبدعين الذين مارسوا هذا الفن السردى صياغة تجارب متميزة ومخالفة فى إطار احترام روائية النص السردى السائد الذى لا يطرح على نفسه رفض النمط والنموذج. وعندئذ يكون فضل الروائى فى الإضافات التى يقدمها وفى التنويعات التى يجريها فى إطار النموذج الواقعى المتطور على الدوام، فيصوغ بذلك نموذجه الخاص داخل النموذج العام، ويكون بدوره صوتا جديدا يضاف إلى الأصوات العديدة التى تبنى مجتمعة أركان حركة أدبية، هى خلاصة جهد جيل بأكمله آل على نفسه بناء أسس رواية عربية حديثة تبتكر تقنياتها من تجربتها الخاصة، ولكنها تضيف إلى الإرث العالمى، وتتعامل معه أخذا وعطاء.

١ ـ ٢

عندما نتأمل المشهد الروائى العربى ـ الآن ـ يتبين لنا أن رموزا إبداعية كثيرة تركت بصماتها على الإبداع الروائى العربى وأنجزت مشاريعها الإبداعية، فلا أحد يشك فى أن نجيب محفوظ هو الآن صاحب أسلوب خاص فى كتابة الرواية العربية بدأت تتضح معالمه مع (القاهرة الجديدة) لكى يبلغ أوجه مع «الثلاثية» ثم يتخذ منعرجا جديدا مع مجموعة من الروايات تبدأ (بالسمان والخريف) و (اللص والكلاب)[١] ومهما كانت التنويعات داخل التجربة المحفوظية، فإن الواقعية

* أستاذ جامعى تونسى.

تحدث مع نجيب محفوظ شكلها الخاص الذى يميزه، كما اتخذت مسيرة السرد عنده نهجا لا يتكرر إلا لدى من يسعى إلى المحاكاة التى تبطل الخلق والإبداع. كما لا يشك أحد فى أهمية تجربة الكاتب حنا مينه الذى لون الواقعية الروائية بأسلوبه الخاص المتميز، وقد بدأ تجربته متأثرا إلى حد بعيد بكاتب (القاهرة الجديدة) من خلال روايته الأولى (المصابيح الزرق)، ولكنه سرعان ما سلك نهجا متميزا هو ضرب من «الواقعية الاشتراكية» فى صيغتها العربية؛ تأخذ من الواقعية النقدية شيئا، ومن الرومانسية شيئا آخر، ومن الطبيعية أشياء ولكنها ـ على كل حال ـ واقعية اشتراكية[٢] تجسدت فى أعمال كثيرة أرقاها رواية (الياطر) وميزت كاتب (حكاية بحار) وجعلت منه رمزا بارزا من رموز الكتابة الروائية العربية الحديثة. ويمكن أن نقول الشيء ذاته بالنسبة إلى كتاب كثيرين مثل البشير خريف أو الطيب صالح أو الطاهر وطار أو غيرهم ـ إنهم جميعا أصوات متميزة ومتواشجة ومتقاطعة فى الوقت ذاته فى إطار حركة أدبية بدأت مع الأربعينيات وهى مستمرة إلى الآن.

بين هذه الأصوات الروائية المتميزة تقف تجربة الشاعر والناقد جبرا إبراهيم جبرا لتجسد قدرة فائقة على الخلق والإبداع وتؤكد أن الإبداع، ممكن فى إطار الثوابت الكبرى. إنها روايات أربع (السفينة)[٣] و(البحث عن وليد مسعود)[٤] و(الغرف الأخرى)[٥] و(يوميات سراب عفان)[٦] تتواشج وتتقاطع وتتباعد فى آن، ولكنها معا تبنى نموذجا سرديا خاصا له جمالياته الخاصة هو نموذج جبرا إبراهيم جبرا[٧].

١ ـ ٣

فى هذه الروايات باستثناء واحدة هى (الغرف الأخرى) تتخذ طريقة السرد أسلوبا خاصا يغيب السارد، هذا الكائن الخارق الذى يبتدعه المؤلف ويتخذ منه قناعا ليشرح ويفسر ويؤول ويرتب الأحداث ويقدم ويؤخر، لتتقاسم الشخصيات مهمة سرد الوقائع والأحداث وتحدد مصائرها بنفسها دون الواسطة التقليدية المتمثلة فى هذا السارد العالم بالمصائر والمدرك لخفايا النفوس والمؤرخ لمسيرة الشخصية الروائية. إن الظاهرة الفنية لا تلفت الانتباه بحضورها، فهى واردة فى بعض الروايات العالمية ولكنها تعد ظاهرة متميزة بندرتها.

ولذلك فهى تعد نموذجا سرديا متوالدا اختاره المؤلف ليكون نهجه فى سرد الوقائع وترتيبها.

٢ ـ ١

فى (البحث عن وليد مسعود) تتقاسم المقاطع السردية الاثنتى عشرة ثمان شخصيات على النحو التالى: د. جواد حسنى: ثلاثة مقاطع ـ عيسى ناصر: مقطع واحد ـ وليد مسعود: ثلاثة مقاطع ـ الدكتور طارق رؤوف: مقطع واحد ـ مريم الصفار: مقطع واحد ـ وصال رؤوف: مقطع واحد ـ مروان وليد: مقطع واحد ـ إبراهيم الحاج نوفل: مقطع واحد.

من خلال هذا التوزيع ندرك أن شخصيتين رئيسيتين تستبدان بفعل السرد وهما د. جواد حسنى ووليد مسعود. فالثانى هو محور الأحداث وموضوعها كما يدل على ذلك عنوان الرواية ذاته، أما الأول فهو يتميز بعلاقة خاصة تربطه بوليد مسعود[٨]، وهو بحكم هذه العلاقة الخاصة يؤلف عنه كتابا بعد غيابه[٩]، فى حين تكتفى الشخصيات الأخرى بمقطع سردى واحد بالنسبة إلى كل واحدة منها، بيد أن شخصيات أخرى، لا تقل أهمية فى الرواية لا تضطلع بمهمة السرد، منها كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادى على الرغم من العلاقة المتميزة التى تربط الشخصيات المحورية ببعضها[١٠].

ومع ذلك تبدو الشخصيات مستقلة عن بعضها البعض، فلكل منها عالمها الخاص ورؤيتها الذاتية للكون والأشياء، ولكنها كلها تلتقى حول موضوع واحد وهو شخصية وليد مسعود التى تصبح بهذا المعنى نقطة التماس التى تلتحم عندها الشخصيات ثم تتوزع فى اتجاهات مختلفة. وعندئذ لا يقوم المعمار الفنى الذى ينهض وفقه العالم الروائى فى (البحث عن وليد مسعود) فقط على مبدأ التكامل بين روايات الشخصيات بل على مبدأ التباين والاختلاف أيضا.

٢ ـ ٢

إن المقطع السردى الأول الذى يرويه د.جواد حسنى قد حدد الإطار العام الحدثى للرواية، ورسم الملامح العامة للبنية الروائية، ليس لأنه يعتبر المدخل الأول لعالم وليد مسعود (إذ أعلن عن اختفاء الشخصية المحورية وعن بعض صفاتها النفسية وبعض علاقاتها الاجتماعية) بل لأنه يتضمن مقطعا

سرديا يكتسى أهمية خاصة، وهو المقطع الأول الذى يرويه وليد مسعود نفسه واستمع إليه د. جواد حسنى أولا. ولكن القارئ لا يدركه إلا عندما يقرأه وقد استمع إليه أصدقاء وليد مسعود فى بيت عامر عبدالحميد، وقد أكدت الشخصيات ذاتها على أهمية هذا المقطع[١١]. فهو إذن يحدد الهيكل الحدثى العام الذى تنبنى عليه الرواية كلها، إذ يشير وليد مسعود إلى أبرز الشخصيات التى أقام معها علاقات خاصة؛ فيذكر إبراهيم وهو إبراهيم الحاج نوفل وجواد حسنى وعامر عبدالحميد وكاظم إسماعيل وابنه مروان، ويذكر من النساء ثلاثا هن ريمه، وهى زوجه، ومريم وهى فتاة صغيرة عرفها فى شبابه الأول، لكن الاسم فى حد ذاته يوحى بشخصية هامة فى حياة وليد مسعود وهى شخصية مريم الصفار[١٢] وامرأة ثالثة وهى «شهد»، وهو اسم امرأة مستعار قد تجد فيه كل امرأة من نساء وليد مسعود ذاتها، لكن القارئ يكتشف فى نهاية البحث أنها وصال رؤوف، تلك التى عشقت وليد مسعود وعشقها إلى حد النخاع. كما يشير المقطع إلى مجموعة من الأحداث التى عاشها وليد فى طفولته وشبابه. ولذلك يمكن أن نقول: إن البناء الحدثى ناجز منذ المقطع السردى الأول، وفضل المقاطع السردية الأخرى فى أمرين أساسيين هما: أولا توسيع الوظائف السردية عن طريق تحليل أبعاد الشخصيات التى ذكرها وليد مسعود وتحديد طبيعة علاقتها بها وتوسيع الأحداث التى ذكرها أو أشار إليها مجرد إشارة، وثانيا إضافة مقاطع سردية جديدة تتعلق بأحداث أو شخصيات غائبة فى النص المضمّن (المسجل) كشخصيات عيسى ناصر وطارق رؤوف ومريم الصفار فى علاقتها بالشخصيات المذكورة أو شخصيات أخرى لم تذكر (كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادى). وفى الحالتين تبدو المقاطع السردية مقاطع شبه مستقلة وناجزة حدثيا، فالمقطع الذى يرويه عيسى ناصر[١٣] يمسح زمنيا المدة التى عاشها وليد مسعود كاملة، فهو يبدأ بصورة دفن «مسعود فرحان» (أبى وليد مسعود) وينتهى بالإشارة إلى وضعية ريمه زوجة وليد وهى فى مستشفى المجاذيب فى بيت لحم وهو على علم بغياب وليد مسعود أو موته[١٤] وبين الحدثين (حدث دفن الأب وحدث غياب الابن) تعريج على مجموعة من الأحداث والوقائع أكثرها يهتم بسيرة الأب وبعضها القليل يتصل بسيرة وليد مسعود (ولادته/ سفره إلى إيطاليا/ تغيير اسمه/ ترك اللاهوت/ التحاقه بجيش الإنقاذ/ زواجه من ريمه/ جنون ريمه/ إقامتها فى مستشفى المجانين). وما يجمع بين هذه الأحداث هو المكان؛ فالسارد الذى هو أصل بيت لحم (عيسى ناصر) لا يمكن له بطبيعة الحال أن يروى أحداثا خارج الإطار المكانى الذى عاش فيه بشكل من الأشكال وليد مسعود. ولذلك، فيمكن القول إن المقطع السردى ناجز حدثيا وروائيا؛ إذ له بدايته ونهايته التى هى بطبيعة الحال نهاية الحدث الروائى برمته. إن المقطع السادس الذى يرويه وليد مسعود ذاته هو عودة إلى المقطع الذى رواه عيسى ناصر، فهو لا يضيف حدثا جديدا بل يعمق من الأحداث ما أشير إليه فى الفصل الذى إليه أشرنا؛ إذ يفصل فى ثلاثة أحداث رئيسية وهى طفولته فى بيت لحم وحياته فى روما التى حولت مسيرته من راهب إلى موظف فى البنك واتصاله بالحياة الفدائية أثناء غزو فلسطين. أما المقطع الثانى وراويه أيضا وليد مسعود فهو كذلك لا يضيف شيئا بل يعمق بعض الأحداث ويقدم فى شأنها تفاصيل جديدة لم تذكر فى المقاطع السردية السابقة فهو يصف حدثين هامين هما عملية فدائية أداها سنة ١٩٤٨ وكان قد أشار إلى عمله الفدائى فى المقطع السردى السابق والتحقيق الذى أجرى له بعد وقوع هذا الحدث بسنوات عديدة أى بعد زواجه ومرض زوجه ريمه ودخولها المصحة وما تعرض له أثناء ذلك من تعذيب انتهى بإبعاده إلى بغداد. وهكذا، يبدأ كل مقطع سردى بحدث ما فى حياة وليد مسعود لينتهى بحدث من الأحداث التى عاشها فى آخر حياته.

وإذا اعتبرنا أن الرواية فى حد ذاتها تبنى سيرة شخصية روائية هى شخصية، وليد مسعود فإن المقاطع السردية التى تقوم عليها لا تتتابع تتابعا حدثيا ولا تتساوى زمنا روائيا؛ إذ تنطلق من وقائع متفاوتة فى ترتيبها الزمنى ولكنها تتوازى. وفى توازيها تختلف فى نقاط ارتكازها. فالحدث الذى يشير إليه المقطع السردى الأول مجرد إشارة يعود إليه المقطع السردى الثانى ليفصّله ويعمقه ويشير فى الوقت نفسه إلى أحداث أخرى وهكذا دواليك إلى نهاية الرواية نصيا، لأنها حدثيا تعتبر منتهية منذ فصلها الأول. إننا نستثنى من هذه المقاطع السردية المقاطع الثلاث التى رواها الدكتور جواد

حسنى، فالمقطع السردى الأول هو مقطع التقديم إذ إنه يعرض علينا الإشكالية المركزية وهى إشكالية فنية إذ يعلن أنه سيروى لنا على سبيل الاسترجاع حكاية شخصية إشكالية مشيرا إلى قصور الذاكرة عبر عبارة نسبها لوليد مسعود «تمنيت لو أن للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كل ماحدث فى تسلسله الزمنى واقعة واقعة ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق»[١٥] وهى حياة قائمة على محطات عديدة استعار لها السارد هذه العبارة «أربعون غرفة لنا أن ندخلها كلها ولكننا نصر على دخول الغرفة الوحيدة التى أغلقت دوننا، لابأس، سندخلها»[١٦]، وفعلا تكون مهمة الرواة ولوج الغرف الأربعين وكشفها بحثا عن شخصية وليد مسعود. وفى المقطع السردى الأخير ينهى جواد حسنى الحكاية وقد أدرك أنه من الصعب ولوج حياة إنسان بكل تفاصيلها وعمقها، فالأحداث «تتنامى دونما وقفة كما تتنامى الفسائل فى أرض سديمية لتتعاقب عليها الأمطار والشموس، فتكبر وتتداخل وتتكاثف وإذا هى غابة لا تخترق إلا فى مواضع، الأشجار والأدغال سامقة يلتف بعضها على بعض والبحث سير عسير من خلالها»[١٧] تلك هى حياة وليد مسعود. وإذا كانت هذه المقاطع السردية بمثابة المرايا العاكسة، فإن الشخصيات الساردة تحمل ازدواجية وظيفية تطرح بها الرواية ذاتها على لسان د. جواد حسنى «بعد أن يقول الأشخاص مايقولونه، بعد أن يبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ويخفون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه، يبقى لنا أن نتساءل عمن هم فى الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل فى وقت ما عواطفهم وأذهانهم؟ أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هو المرآة، وهو الوجه الذى يطل من أعماقهم أم أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقهم كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها»[١٨]؛ وبذلك تتخذ الرواية شكل رواية الرواية إذ تكشف بعضا من خفاياها الفنية ووجها من وجوه لعبتها الجمالية.

٢ ـ ٤

والحقيقة ـ إجابة عن السؤال المشكل الذى طرحته الرواية ـ إن الشخصيات الساردة توهم باستقلال عالمها الداخلى أحيانا ولكن مركز اهتمامها هو الشخصية القطب (وليد مسعود)، فالمقاطع السردية كلها التى ترويها بالتناوب هذه الشخصيات تستجيب للحدث المركزى فى الرواية (اختفاء وليد مسعود)، ولذلك فهى إما تنطلق من الإشارة إلى هذا الحدث لتعود إليه على نحو ما فعل إبراهيم الحاج نوفل[١٩]، أو تنطلق من حدث ما يتعلق بصلة الشخصية الساردة بوليد مسعود، لتصل إلى الحدث المركزى وتجاوزه وتعود إليه كما فعلت وصال رؤوف؛ فهى تبدأ الحديث عن صلتها بوليد مسعود عندما هاتفته، ثم التقت به فى بيته لأول مرة ثم عن تطور علاقتها به، لتعود فى آخر المقطع السردى إلى حادثة اختفائه، أو كما فعل أيضا أخوها طارق رؤوف الذى يبدأ سرده بوصف خصائص برج الجدى الذى ولد فيه وليد مسعود[٢٠]، وينهيه بالإشارة إلى الحدث المركزى «وهكذا عبر وليد طيرا مهاجرا وفى عبوره رماه صياد لا ندرى به ولعل الصياد لا يدرى أيضا أى طير رمى بناره»[٢١] بعد ماعرّج على بعض التفاصيل المتعلقة بحياة وليد مسعود الشخصية والتى كان على علم بها. لكن بعض المقاطع تبدأ بداية مغايرة؛ فمريم الصقار مثلا تبدأ سردها بالحديث عن شخصية أخرى وهى شخصية ناجى عبدالحميد، وتدرك أنها ابتعدت عن موضوعها[٢٢]، ولكنها سرعان ما تقع فى حبال وليد مسعود سرديا، إذ تتحول إلى بؤرة مركزية بعد ما وقعت فى حباله فى واقع الحياة[٢٣].

٢ ـ ٥

بيد أن هذه الشخصيات هى فى حقيقة الأمر مرايا عاكسة إذ تحمل شيئا كثيرا من شبق وليد مسعود: حيرته وتناقضاته ومأساته. فكل شخصية من هذه الشخصيات الساردة أو المسرودة أصابتها بطريقة أو بأخرى لوثة وليد مسعود، ولا نستثنى فى ذلك الرجال من النساء رغم العبارة الصريحة التى تقول «كل امرأة اتصل بها وليد مسعود أصيبت بالجنون أو الهستيريا»[٢٤]. وهذا يعنى أن تعدد الساردين لا يرتبط بتعدد الرؤى؛ ذلك أن المقاطع السردية المروية تلتقى حول رؤية واحدة للشخصية الموضوع. وهى بذلك مجموعة من المرائى المنسجمة والمتعاطفة مع وليد مسعود الذى «رثى نفسه قبل أن يرثيه الآخرون»[٢٥]، إذ هم فى الجملة متفقون على طبيعة شخصية وليد مسعود وأبعادها النفسية والاجتماعية

والسياسية. والأخبار التى يروونها عن وليد مسعود لا تتناقض فيما بينها، ولكنها تتكرر حينا، ويتمم بعضها بعضا حينا، آخر. فالقارئ يعلم من خلال هؤلاء الرواة أن وليد مسعود بدأ حياته فدائيا وأنهى حياته فدائيا (؟) ويعلم أيضا من خلالهم شبقه وعشقه للجسد والنساء ونجاحه فى عالم المال والتجارة وإبحاره فى الكتابة، إلى غير ذلك من السمات التى تجعل من وليد مسعود شخصية عميقة الأبعاد متعددة الوجوه إلى حد التناقض حينا ولتجعل منه شخصا «غير عادى»[٢٦] هو ذلك «الفلسطينى النموذجى»[٢٧] أو «برجوازيا يجعل من الإنسانية قناعا يخفى به خوف طبقته من الانهيار، نشأ فى أحضان النعمة ويرى الحضارة من منظور غائم يخشى فيه على الحرية خشية أهل الترف وينسى أن ضرورة الخبز تفوق كل الضرورات الأخرى»[٢٨].

٢ ـ ٦

ولكن السؤال الذى يظل مطروحا، إذا كان الأمر على هذه النحو فما دلالة تعدد الروايات والسردة وما وظيفته المفيدة فى هذه الرواية؟

إن تعدد الرواة يرتبط فى هذه الرواية بلعبة القناع، فالرواة سيدبين إذ تربطهم بالشخصية المركزية علاقات متعددة وعميقة الأبعاد؛ فمنهم أصدقاؤه وأقاربه وعشيقاته، فهو الذى يشدهم إلى بعضهم البعض بوثاق قوامه الحب الجارف الذى يبلغ حد التناقض الغريب كعلاقته بكاظم إسماعيل[٢٨]، ولكنهم لا يتكاشفون حقائقهم للوهلة الأولى، ويظلون طوال النص الروائى يمارسون لعبة وضع القناع ورفعه. وأول من يضع القناع وليد مسعود نفسه، بطل الرواية أو شخصيتها المركزية، فهو منذ بداية حياته يغير اسمه [٢٩]، وهو بهذا الاسم الجديد (وليد) يضع القناع على وجه هذا الرجل القروى الفقير الذى عاش ليكون راهبا، وهرب من الدير يطلب العذراء فى البرية، ثم سافر إلى إيطاليا ليدرس اللاهوت. ولكنه يعود باسم جديد موظفا فى بنك [٣٠] وتاجرا ثريا فى بغداد. وبذلك يظل السؤال مطروحا أيهما الحقيقة وأيهما القناع؟ هل هو هذا الفلسطينى المسيحى الذى وهب نفسه للأرض يحميها ويفنى فى ذاتها؟ أم هو هذا الفلسطينى الناجح المقبل على الحياة إقبال النهم «يتجول بأعماله وأفكاره بين بغداد وأقطار الخليج ويكتب؟، هل هو ذلك الفلسطينى الرافض، الرائد، البانى، الموحد، العالم، المهندس، السيكولوجى؟ أم هو ذلك القلق الحائر المتألم المقبل على حرية الجسد والباحث عن الحقائق الحسية [٣١].

لقد استعملت إحدى الشخصيات الساردة فى وصفها لوليد مسعود عبارة القناع «... ما ذلك كله إلا زيف وخداع كما يقول فيرميكوس دون تحفظ. قناع وهو يحجب وليد مسعود الحقيقى» [٣٢] وهو ما يلمح إلى أن الاستراتيجية السردية فى حد ذاتها هى استراتيجية كشف القناع.

تبلغ لعبة وضع القناع ورفعه أقصاها فى هذه الرواية مع شخصية «شهد»، فالاسم فى حد ذاته استعارة أو كنية عن هذه المرأة التى عشقها وليد مسعود (وكم من النساء عشق!) أهى مريم الصفار التى بلغ بها الشبق إلى حد الركض بين أشجار الحديقة عارية دامية [٣٣] خادعة متخفية من خلال لعبتها مع طارق رؤوف [٣٤]، أم هى حنان تامر التى تدعى أن رسالة وليد مسعود موجهة إليها [٣٥]، أم هى سوسن عبد الهادى التى كانت لها علاقة مع وليد مسعود أيضا [٣٦]، أم فى النهاية وصال رؤوف التى عشقته إلى حد النخاع ولبست عليه السواد كأنه رجلها أو زوجها. وتظل اللعبة السردية كلها بين أخذ و رد نحو كشف القناع، عندما يكتشف الساردون أو بعضهم ـ صحبة القارىء ـ أن شهدا لايمكن أن تكون إلا وصال رؤوف إذ هى تشير بنفسها إلى ذلك فى بداية الرواية دون أن تذيع الخبر اليقين فيظل المتلقى داخل النص وخارجه على لهفته «هب أنى أخبرتك من هى شهد، ما الذى يكون قد اكتشفت» [٣٧]، وعندئذ تبدأ الشكوك تحوم حول وصال ـ شهد [٣٨]، ثم تكشف وصال اللعبة فى النهاية وترفع القناع من خلال اعترافات وليد مسعود لها[٣٩]. وهكذا مع السير باتجاه كشف القناع تخضع الشخصيات الساردة أو المسرودة إلى عملية تعرية جماعية فيكشف بعضهم بعضا ويفضح بعضهم بعضا.

٣ ـ ١

إن إوالية السرد ذاتها وغائيتها عينها، يبدوان لنا فى رواية (السفينة) إذ يتغير المكان وكذلك الموضوع العام

وأسماء الشخصيات ولكن اللعبة السردية واحدة. هى شخصيات ثلاث (عصام السلمان ووديع عساف وإميليا فرنيزى) تتقاسم سرد مقاطع النص، يروى عصام السلمان منها خمسة مقاطع ويروى وديع عساف أربعة وتروى إميليا فرنيزى مقطعا واحدا. ولكن الغريب أن الشخصيات التى تستقطب الأحداث أكثر من غيرها لا تسرد، ونقصد بصفة خاصة الدكتور فالح الذى توج أزمته النفسية بعملية انتحار وزوجته لمى، هذه المرأة التى أحبت رجلاً آخر غيره ولكنها لم تتزوجه، فهل هما هذه المرة موضوع الحكاية وسببها؟ فوجب أن ينظر إليهما من الخارج عبر شخصيات ترتبط بهما وثيق ارتباط؟ والحقيقة أن الشخصيات الروائية أطراف رئيسية فى الحكاية فإذا أمكن الحديث عن نواة صمامها الدكتور فالح وزوجه لمى فإن أذرعها هى عصام السلمان ووديع عساف وإميليا فرنيزى، فالحكاية تنمو وتتطور من خلال روايتهم المقاطع السردية اللامتكافئة عددا، ذلك أن لعصام السلمان حبا قديما نحو لمى لايزال يتنامى، ولإميليا فرنيزى هذه الإيطالية العائدة من لبنان علاقة قديمة بالدكتور فالح، تتحول إلى حب عنيف، ويظل وديع عساف شاهد عيان على أحداث وقعت فى السفينة، يرويها ويعلق عليها أو يصف بعض الشخصيات التركيبية كتحديثه عن عصام السلمان[٤٠]، أو يكشف عن العلاقة القائمة بين عصام السلمان ولمى أو بين الدكتور فالح وإميليا فرنيزى[٤١].

٣ ـ ٢

فى السفينة ليس هناك حكاية تروى وبالتالى يمكن للشخصيات الساردة أن تتقاسم الأدوار فيها؛ بل هناك علاقة يبدو فى الظاهر أنها تبنى شيئا فشيئا، وعندئذ تصبح وظيفة الشخصية الساردة كشف جانب من هذه العلاقة، إذ تبدو للوهلة الأولى أن الصدفة وحدها هى التى جمعت بين شخصيات لا سابق معرفة بينها أو كانت بينها معرفة قديمة. ولكن القارئ سيكتشف عبر رواية وديع عساف أن إرادة مشتركة هى التى استدعت الشخصيات على ظهر السفينة وعبر هدير البحر وتوتر العلاقات وانفراجها إلى عملية مكاشفة، ويصبح الفعل السردى فى حد ذاته قائما على إوالية رفع القناع. لقد ركبت الشخصيات السفينة وهى مسافرة عبر البحر فى رحلة سياحية متباطئة تتيح للركاب استراحات على أرض بعض المدن الموانى، ولكن علاقات قديمة تكشف شيئا فشيئا، ويرفع الشخوص أقنعتهم وعندما يتعزون تنتهى الرحلة بمأساة تتمثل فى انتحار الدكتور فالح عبد الواحد.

٣ ـ ٣

تضع إميليا فرنيزى قناعها، وتخفى علاقتها القديمة مع الدكتور فالح عبد الواحد، وقناعها علاقتها بعصام السلمان «أنا أيضا لم أرد أن أثير الشك حول صلتى به نزولا عند مشيئته وأسعفتنى صداقة عصام فى البقاء قريبة من فالح بعض القرب، أحدثه عبر الآخرين خلسة ومواربة»[٤٢]. ويتخذ عصام السلمان بدوره من إميليا فرنيزى قناعا يخفى حبه لزوجة الطبيب لمى عبد الغنى «فرحت كذلك لاهتمام [illegible] بى، اهتمامه بى؟ أنا أعلم أنه يشغل نفسه بى عن زوجة الطبيب. واستمرت اللعبة معا ـ لعبة القناع «هذا الماكر يمكر بى وأمكر به، نتبارز بالكلمات، كما يتبارز خصمان بمسدسات غير محشوة. والقبلات التى استرقناها ما استكثرتها عليه؟ وعلى نفسى، كلانا يستجيب لهذه اللعبة الضرورية لحبه»[٤٣]. وتتحول لمى إلى جسد شيطانى «لفظته الأمواج من قمقم قديم»[٤٤]، وهى ترقص على أنغام أغنية لأم كلثوم، ولكنها فى حقيقة الأمر كانت عبر رقصتها القناع تخاطب عصام السلمان «ما هذا الاضطهاد، ما هذا الاضطهاد؟ فليضطهدها كما يشاء أو فلتضطهده هى لن يهمنى بذلك شىء.. ولكن لماذا تضطهدنى؟»[٤٥]. وتراوغ زوجها فلا تذهب إلى «كابرى» لترافق عصام السلمان إلى نابولى»[٤٦]. وشيئا فشيئا تتكشف اللعبة ويرفع القناع، فيكتشف الدكتور فالح عبد الواحد العلاقة بين زوجته لمى وعصام السلمان[٤٧]، ويكتشف عصام السلمان أن الدكتور فالح أتفق سراً مع إميليا فرينزى على القيام بهذه الرحلة[٤٨]، ويكتشف وديع عساف أن الرحلة قد دبرتها خطيبته مها باتفاق مسبق مع إميليا[٤٩] وأن سفر الدكتور فالح قد هيأته مسبقا زوجه لمى، لأنها كانت تعلم أن عصام (السلمان) قد حجز لنفسه مكانا فى الباخرة[٥٠]. وهكذا، لم تتحكم الصدفة فى هذه الرحلة بل يعود وجود الشخصيات كلها «فى السفينة إلى توقيت منشأه رغبة مهندس عراقى يدعى

عصام السلمان فى قضاء بضعة أيام على البحر بعيدا عن بلاده فى طريقه إلى منفى بعيد»[٥١].

٤ ـ ١

بيد أن لعبة القناع أقصاها فى رواية (يوميات سراب عفان)، وهى رواية تقل فيها الشخصيات فتكاد حكايتها تقوم على شخصيتين أساسيتين هما سراب عفان ونائل عمران فهما اللذان ينسجان خيوط حبكتها البسيطة الغامضة معا. وهما اللذان يتقاسمان وظيفة السرد تقاسما متساويا وعادلا إلى حد بعيد إذ تروى سراب عفان المقطعين السرديين (الأول والثالث) اللذين يمسحان مائة وإحدى وأربعين صفحة من الرواية كلها، ويروى نائل عمران المقطعين الثالث والرابع اللذين يمسحان بدورهما مائة واثنتين وثلاثين صفحة. ومع ذلك تبدو الحبكة التى تجمع بين الشخصيتين رغم بساطتها معقدة؛ فالساردة الأولى تلعب لعبة الحقيقة والخيال إذ هى تعيش وجودا مزدوجا: وجودا خياليا عبر مذكراتها ووجودا حقيقيا كما تعيشه فى الواقع، ولكن الموضوع واحد فى الحقيقة والخيال، وهو يتعلق بالكاتب المعروف نائل عمران، [illegible] أرادت أن تحول الخيال إلى واقع إذ تريد أن تعيش مع الرجل لعبه الوقائع التى تخيلتها بفعل الكتابة[٥٢]، وفعلا يتداخل الخيال مع الحقيقة: «غريب! أليست هذه الباء الحقيقية تشبه كثيرا تلك الألف «الخيالية؟»[٥٣]، وعندئذ تحقق معادلتها إذ هى خيال مع حقيقة أو خيال فى حقيقة.

٤ ـ ٢

إن لعبة القناع هى الوشاج البنائى الذى يربط بين المستويين، إذ تبدو لنا سراب عفان من خلال مذكراتها وهى تتخيل علاقة معينة مع الكاتب نائل عمران تعيش لعبة القناع؛ إذ تخاطب نائل عمران عبر قناع اصطنعته بنفسها ممثلا فى شخصية خيالية لا علاقة لها بالواقع، وهى رندة الجوزى، فعندما جاء الكاتب المعروف للموعد الذى ضربته له سراب عفان (وهذا اسمها الحقيقى) وكان لا يعرفها من قبل، استقبلته بهوية مغايرة وهى هوية امرأة أبدعتها لنفسها (رندة الجوزى)، ثم تواصل معه لعبتها والقناع على وجهها عن طريق الهاتف لتحادثه عن نفسها، ثم تنتهى اللعبة ـ فى الخيال ـ بكشف القناع عندما تتوقع كيف أعلنت هويتها لنائل عمران وقد استقبلها فى بيته على أنها رندة الجوزى «أدرت وجهى ما استطعت نحو شفتيه وهمست أنا سراب عفان»[٥٤]. بيد أن هذه اللعبة التى «ابتكرتها ولعبتها مع نفسها فى كتابة مذكراتها أياما طويلة»[٥٥] تتحول إلى حقيقة إذ ترحل سراب عفان لكى تنخرط فى بعض المنظمات الفدائية، وإذا هى تستقبل نائل عمران بقناع الواقع إذ تنكر أنها تعرف هذا الكاتب الشهير الذى أحبته وأحبها[٥٦]. والقناع هذه المرة اسم مستعار كذلك هو «سلوى على عبدالرحمان»[٥٧]، ولكنها لم تحكم وضع القناع إذ سرعان ما أسقطه نائل عمران[٥٨]، وهكذا يخرج القناع من الوهم ليتحول إلى حقيقة، يخرج من تطورات الخيال والأدب، ليصبح جزءا من الواقع المعيش فى هذه الرواية.

٥ ـ ١

تمثل رواية (الغرف الأخرى) تواصلا واستثناء فى الوقت نفسه، إذ تنقطع صيغة التناوب السردى التى مارسها جبرا فى رواياته الثلاث التى حللناها ليعود إلى صيغة السرد الأحادى، إذ نحن إزاء سارد واحد يعيش الحدث لاشك مع مجموعة من الشخصيات الأخرى الغريبة، ولكن لا أحد يشاركه هذه الوظيفة الأساسية الممتعة، وهى وظيفة حكاية هذه الأحداث وسردها وتفسيرها وتبريرها؛ ولذلك لا تؤدى الشخصيات فى هذه الرواية من خلال فعل السرد وظيفة التكاشف والتفاضح ورفع القناع، إذ ليست فى وضعية متكافئة. فالسارد الذى لا نعرف اسمه الحقيقى ـ إن كان يحمل اسما حقيقيا ـ يمارس سلطة السرد، فنحن لا نتعرف على الأحداث إلا من خلال روايته لها، ولكنه فى الوقت نفسه يخضع لسلطة رهيبة يفقد معها أية قدرة على الفعل والتفكير، وهى سلطة غامضة لايمكن تحديد طبيعتها وتفسير طبيعة أفعالها. «إن الرجل الذى أنبئ بأنه متهم يقاوم مقاومة متصلة دون أن يوفق أبد الدهر لمعرفة من أوقفه وأين أوقف ولماذا أوقف، وما من إنسان شرح له أن فى الموضوع خطأ وانتقاما..»[٥٩]. إنه رأى رم ألبيريس فى رواية «القضية» لكافكا، وهو بصيغته هذه لايتعارض أبدا مع محتوى هذه الرواية التى كتبها جبرا وفيها يدخل سارده ومن ورائه قراؤه

فى عالم كابوسى كفكاوى ولكنه لا يفقد تقنيته السردية المفضلة وهى تقنية القناع، فالشخصيات كلها هى شخصيات قناعية والعبارة ذاتها وردت على لسان إحدى الشخصيات «كفى! كفى! سيدى الأستاذ إنه يراوغ، إنه يلبس قناعا آخر، دكتور عادل، ضع عنك قناعك الآن، لدقيقتين أو ثلاث وأفرغ ما بذهنك مرة أخرى» (٦٠) وهى تتعامل مع بعضها البعض أو مع الشخصية الساردة بأقنعتها المادية الحقيقية، فالطبيب الجراح يضع على رأسه ووجهه قناعا ليخفى شخصيته الحقيقية وهى شخصية عليوى (٦١)، ثم إن الأسماء ذاتها مجرد أقنعة إذ لا اسم يكشف عن حقيقة حاجته (٦٢)، وكذلك الوجه إذ لم يعد يعكس هوية حامله(٦٣). بيد أن هذه الأقنعة لا تسقط فى نهاية الرواية، وعندئذ يتصل القناع بمفهوم الغموض، وهو انتقال ذو دلالة مهمة فى هذه الرواية عندما نقارنها بالروايات السابقة.

٦ ـ ١

من خلال هذا التحليل يتضح لنا أن أسلوب القناع أسلوب قارّ فى هذه الروايات التى كتبها جبرا إبراهيم جبرا، إذ لا يكاد يختفى فى رواية أو أخرى، وهو بالتالى يميز صياغة الأحداث وبناءها فى روايات كاتب (البحث عن وليد مسعود)، ولكن بقدر مايكون هذا الأسلوب أسلوب تمايز فى السردية العربية الحديثة، بقدر ما يسم البنية الروائية فى هذه الأعمال بضرب من النمطية، فيكاد يكون الأسلوب البنائى الذى يتوخاه الكاتب واحدا لا يتغير، ولكنه فى ذات الوقت أسلوب ذو دلالة مفيدة تحتاج إلى تحليل وتفسير. يؤدى القناع فى هذه الأعمال الروائية وظيفة فنية أساسية، إذ عليه تقوم الحبكة الفنية للأحداث إذ تبلغ درجات توترها عبر القناع. فثمة دائما فى هذه الأعمال فى مستوى بناء الأحداث والعلاقة بين الشخوص ضرب من الغموض الذى تبدأ به الرواية ـ فسراب عفان ـ من خلال يومياتها ـ تعيش زوبعة عاتية خارجة عن سياق الزمن (٦٤)، وتقدم على مغامرة تبدو منذ البداية متوترة «رندة ياقناعى المأساوى، ياقناعى الكوميدى، لماذا لا تتسترين على» (٦٥) يختلط فيها الخيال بالواقع. وتبدأ السفينة بتقديم شخصيات متعبة متوترة ضمتها رحلة سياحية عبر المتوسط توحى برائحة الانتحار (٦٦)، لكن الغموض يبلغ أقصاه فى (البحث عن وليد مسعود) وفى «الغرف الأخرى»، ففى الرواية الأولى يتحول الغموض إلى ما يشبه اللغز (٦٧)، إذ لا أحد يخرج حقيقة ثابتة عن قصة اختفاء وليد مسعود فى (الغرف الأخرى) يتحول إلى كابوس لأن الأحداث تغرق فى الغرائبية ولا تخرج منها.

٦ ـ ٢

والغموض فى روايات جبرا ليس اختيارا فنيا بقدر ما يعتبر عنصرا من عناصر الحبكة الروائية، إذ يساعد على توتير الأحداث كلما كان القناع قائما، وكثيرا ما تبدأ الحكاية فى روايات جبرا متوترة على خلاف الرواية الكلاسيكية التى قد يطول التمهيد فى مقدمتها، ثم تتوتر الأحداث فيها شيئا فشيئا، ومن الطبيعى إذن أن تنتهى الرواية عند جبرا، بضرب من الانفراج الحدثى الذى لا يصاحبه انفراج نفسى، إذ تكشف الحقيقة ولكن الواقع النفسى لا يتغير. إذ يدرك نائل عمران أن سلوى عبد الرحمان هى سراب عفان، ولكن اكتشافه لا يغير من الواقع إذ إن سراب عفان التزمت تنظيما فدائيا ولا يمكن أن تعيش معه رغم حبه لها. وقد اكتشفت لمى عبد الغنى أن الدكتور فالح عبد الواحد كان يحب إميليا فرنيزى ولكن اكتشافها هذا لا يغير شيئا من الواقع بعد ما انتحر الزوج. وقد اكتشفت شهد (وصال رؤوف) أن وليد مسعود قد عاد فدائيا أو هكذا تتوهم، ولكن اكتشافها هذا لا يؤثر فى الوضعية النهائية إذ اختفى وليد مسعود ولن يعود إليها. وتظل رواية (الغرف الأخرى) استثناء إذ لا تنفرج الوضعية ويظل «القناع» قائما.

٦ ـ ٣

ومع ذلك فنحن نعتقد أن لأسلوب القناع ـ فى روايات جبرا إبراهيم جبرا ـ دلالة أكيدة فالشخصية القناع حاملة «لمعنى العالم، فهى لا تستطيع أن تحيا العالم بحقيقتها ولا تستطيع أن تتعاطى علاقاتها فيه إلا عبر القناع وحالما يسقط القناع تصبح الحقيقة لا معنى لها، فلا حقيقة إذن إلا حقيقة القناع. فالواقع كابوسى ولا يمكن معايشته إلا عبر القناع، والقناع وهم شأنه شأن الحقيقة ذاتها. إنه لعالم يخرج جبرا إبراهيم جبرا من معطيات الواقعية ذات البطل الإشكالى التى صاغها كتّاب عديدون نحو ضرب من واقعية شعرية تدنو من اللغز والكابوس، وتحطم حدود الواقعية التقليدية وتجعل من كاتب (السفينة) روائيا متميزا فى مسيرة الرواية العربية الحديثة.

الهوامش:

(١) انظر مثلاً محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(٢) انظر كتابنا حنا مينة كاتب الكفاح والفرح، «دار الآداب» ١٩٩٣.
(٣) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٠ ـ ط ٤، دار الآداب ١٩٩٠ ـ بيروت.
(٤) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٨ ـ ط ١ دار الآداب ١٩٨١ ـ بيروت.
(٥) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٨٦ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.
(٦) صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٩٢ عن دار الآداب ـ بيروت.
(٧) لم نعتمد في هذا التحليل إلا الروايات التي صدرت باللغة العربية.
(٨) «وجدتني بعد قليل أنخرط في مجتمعه، أدخلني فيه وليد وكأنه يريدني أن أكون مؤرخاً له»، ص ٤٣).
(٩) «أخبرتني مريم أنك تكتب عنه كتابا، لعلك تعرف أنت عنه حتى في تلك الأيام أكثر بكثير مما أعرف أنا»، ص ٢٣.
(١٠) نشير إلى العلاقة المتناقضة التي كانت تربط وليد مسعود بكاظم إسماعيل، انظر الرواية ص ٥٩ إلى ٦٦.
(١١) شعرت أن وليدا أراد تضليلنا جميعا بهذا الشريط الأخير لم أنه أراد وللمرة الأخيرة أيضا أن يصارحنا جميعا ويضع أوراقه على الطاولة، أين الوجه وأين القناع؟ أي الاثنين عرفت منه طوال عشرين سنة طارت وكأنها يومان»، البحث..، ص ١٩.
(١٢) قالت مريم «الغريب أن اسمي يرد وإذا هو اسم طفلة كان يعرفها أيام طفولته»، البحث..، ص٣٥.
(١٣) «عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان بعد أن عاصر بعضا من حياته».
(١٤) يشهد المقطع على هذا النحو «كيف، كيف تخبرها بالذي حدث؟ أما من قرارة لهاوية الأحزان هذه؟»، ص ١١٥.
(١٥) الرواية، ص ١١.
(١٦) الرواية، ص ٢٠.
(١٧) الرواية، ص ٣٦٣.
(١٨) الرواية، الصفحة نفسها.
(١٩) أفتقده كل ليلة، أذكره كل يوم، أراه في كل عين، أبصر فيها نظرة حب، معي هو في حوار مستمر وفي خصام مستمر والخصام معه أطيب من الانسجام مع أي إنسان، البحث..، ص ٣٠٧.
(٢٠) انظر البحث..، ص ١٣٧.
(٢١) البحث، ص ١٧٤.
(٢٢) «لماذا أريد أن أتحدث عن وليد فأتحدث عن عامر عوضا عنه؟ هل هما وجهان لعملة واحدة وهما على هذا التناقض؟ الحديث عن الواحد عندي يجر إلى الحديث عن الأخر فلاضرورة للتساؤل عمن يسبق ومن يلحق»، البحث..، ص ٢٠٥.
(٢٣) ولكن وليد أوقعني (أم أنا أوقعته؟) في دوامة لا أستطيع التحدث عنها بالشكل الذي يرضيني، البحث..، ص ٢٠٥.
(٢٤) البحث، ص ٢٩١.
(٢٥) البحث، ص ٣٤.
(٢٦) البحث، ص ٣٤٨.
(٢٧) البحث، ص ٥٩.
(٢٨) راجع «البحث»، ص ٦٥ خاصة.
(٢٩) فهد ما كان يدعي خصيا أطلق على نفسه اسم وليد.
(٣٠) انظر ص ١٨٣ ـ ١٩٠.
(٣١) انظر البحث، ص ١٩٣.
(٣٢) انظر البحث، ص ١٩٣.
(٣٣) انظر البحث، ص ٢٢٨.
(٣٤) انظر البحث، ص ١٦٧.
(٣٥) انظر البحث، ص ١٤٢
(٣٦) انظر البحث، ص ٣٣٥.
(٣٧) انظر البحث، ص ٣٧.
(٣٨) ما حدث لطارق رؤوف مع مريم الصفار ووليد مسعود، البحث، ص ١٦٥.
(٣٩) «لا أكتفي بهذا العشق لأنني من روعة الحياة كلها، لا أرضى إلا بك أنت، أنت، أنت شهد»، ص ٢٧٧.
(٤٠) انظر السفينة، ص ٤٢.
(٤١) انظر ص ١٢٨.
(٤٢) انظر السفينة ١٨٤.
(٤٣) انظر السفينة ص ١٨٤.
(٤٤) انظر ص ٩٦.
(٤٥) انظر ص ٧١.
(٤٦) انظر ص ١٥٧.
(٤٧) انظر ص ١٨٧.
(٤٨) انظر ص ٢٠٢.
(٤٩) انظر ص ٢٢٧.
(٥٠) انظر ص ٢٢٨.
(٥١) انظر ص٢٨٨.
(٥٢) انظر يوميات سراب عفان، ص ٢٥.
(٥٣) انظر ص ٣٩.
(٥٤) انظر ص ٦٩.
(٥٥) انظر ص ٢٥٢.
(٥٦) انظر ص ٢٥٣.
(٥٧) انظر ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧.
(٥٨) انظر ص ٢٦٨.
(٥٩) تاريخ الرواية الحديثة، مشورات عويدات، ص ٢٤٣.
(٦٠) الغرف الأخرى، ص ٩٧.
(٦١) انظر الغرف الأخرى، ص ١٠٠، ص ١٠٤.
(٦٢) انظر الغرف الأخرى، ص ٨٥.
(٦٣) انظر الغرف الأخرى، ص ٦٩.
(٦٤) انظر يوميات سراب عفان، ص ١٤.
(٦٥) انظر نفسه.
(٦٦) «أنا هنا للهرب... كانت هناك فتاة إيطالية عائدة من لبنان،.. صممت على أنها هي أيضا هاربة» السفينة، ص ٦.
(٦٧) انظر مثلاً «البحث»، ص ١٦.

جوانب من شعرية الرواية

دراسة تطبيقية على رواية

«الحب فى المنفى» لبهاء طاهر

أحمد صبرة*

مقدمة:

يحاول هذا البحث الإفادة مما أنجزته نظرية النقد فى النصف الأخير من القرن العشرين، خاصة ما يتصل منها بنقد الرواية، وإذا كان هذا النقد لايزال موزعاً بين أكثر من اتجاه نقدى فى النقد الغربى، فإنه فى البيئة العربية يتقدم ببطء، متحسساً طريقه بين بحوث نقدية روائية ينتمى كثير منها إلى اتجاهات ما قبل الحداثة، هذه البحوث لا تزال تتعامل مع معطيات نقدية ومصطلحات أثبتت، عبر استخدامها زمناً طويلاً، أنها غير قادرة على التعامل مع النص وسبر أغواره.

من ناحية أخرى، فإن النقد الجديد[1] يضع الرواية العربية فى مأزق؛ فهذا النقد ـ نتيجة السرعة التى تنتقل بها الأفكار بين المجتمعات ـ يحقق «قفزات» نوعية[2]، بينما الرواية «تزحف»، هذا التناقض بين قفز النقد وزحف الرواية جعل بعض الروائيين ـ خاصة الشباب منهم ـ يلهث وراء إبداع يحقق فيه ما يبشر به هذا النقد. والنتيجة أن تأتى أعمالهم نتوءات فى طريق التطور الذى تسير فيه الرواية العربية[3].

ليس من بين هؤلاء بهاء طاهر الذى ينتمى بفكره وتقنياته الروائية إلى جيل الستينيات الذى لا يزال يحقق أهم إبداعات روائية فى مصر، وفى روايته موضوع البحث (الحب فى المنفى)[4] لا يبدى اهتماماً كبيراً بالتقنيات الجديدة للشكل الروائى، وهوما سيتضح لاحقاً.

يحاول هذا البحث إنجاز نقد تطبيقى لرواية (الحب فى المنفى) على غرار نقد الشعر. فعلى حين يبدو أن هناك تماسكاً نقدياً فى البحوث التى تتناول النصوص الشعرية فإن نقد الرواية لايزال مجزءاً ، ولا يزال النص الروائى الواحد يتم التعامل معه بأكثر من منظور، وعلى أكثر من مستوى؛

---

* كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

بحيث لا نستطيع الخروج من أى منها بتصور كلى لهذا النص الروائى. وقد طرح مصطلح «الشعرية» على أنه الحل لهذا الشتات النقدى لبحوث الرواية، وهو مصطلح يعنى أساساً بجماليات النص الأدبى. لكن من أصلوا هذا المصطلح فى نظرية النقد، سواء عند الغربيين أو عند العرب، قد استقوا جلّ شواهدهم من الشعر دون الرواية؛ بحيث أضحى المصطلح شبه عاجز عن احتواء النص الروائى مثلما احتوى النص الشعرى. ويبدو أن المفاهيم النقدية التى انبثقت من المصطلح ارتبطت بالشعر أكثر من الرواية؛ فمفاهيم مثل الانزياح[٥] والفجوة ومسافة التوتر والفضاء الشعرى والتناقض بين البنية السطحية والبنية العميقة للغة النص، يمثل تطبيقها على النص الروائى تعسفاً نقدياً، على حين تبدو أنها أكثر ملاءمة للنص الشعرى.

وهناك من النقاد من حاول الاقتراب بالمصطلح من الرواية، فـ«كايزير» مثلاً يرى أن القارئ والسارد هما معاً عنصرا العالم الشعرى ولا تنفصم عراهما أبداً[٦]. وصلاح فضل حين حلل شعرية بعض الروايات العربية حللها من منظور سيميولوجى[٧]؛ أى أنه يرى أن نظام الرموز داخل النص الروائى وطبيعة تعالقاته هو الذى يعطى للنص شعريته. ونظام الرموز أحد عناصر الشعرية وليس كلها، وهناك عناصر أخرى أنجزها البحث اللسانى خاصة ما يتصل منها بلسانيات النص، وتشكل فيما بينها أهم العناصر فى «شعرية الرواية» هذه العناصر هى:

(١) وضعية السارد وطبيعة تعالقاته.

(٢) بنية الشخصيات الروائية.

(٣) تشكيل الوظائف الحكائية.

(٤) الإدراك الروائى.

(٥) بنية الزمن فى النص.

ويتعامل البحث مع هذه العناصر الخمسة تطبيقاً على رواية (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر.

أولاً ــ وضعية السارد وطبيعة تعالقاته:

يثير السارد الروائى مشكلات منهجية عدة فى نقد الرواية، يتعلق بعضها ببنية النص الروائى، وبعض آخر يتعلق بالقيم المبثوثة فى النص، وبعض ثالث يرتبط بالعلاقة بين النص والمؤلف، وأخيراً هناك ما يتعلق بترابط النص/ القارئ. وقد ظهرت هذه المشكلات المنهجية بعد أن أعطى السارد قدراً من الاهتمام لم ينله فى مناهج نقد الرواية التقليدية.

وقد حدد تزفيتان تودوروف تجليات السارد فى النص فى ثلاثة أصناف[٨]:

ــ السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف).

ــ السارد= الشخصية الروائية (الرؤية مع).

ــ السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج).

هذه الأصناف الثلاثة لا يرتبط كل واحد منها بضمير حكى خاص؛ «فالرؤية من الخلف» قد ترتبط بضمير الغائب أو ترتبط بضمير المتكلم حين يكون السارد ممتلكاً معرفة أكبر من أية شخصية روائية أخرى. وكذلك الحال فى «الرؤية مع» و«الرؤية من الخارج». هذا التقسيم ربما يكون أوسع مدى من التقسيم التقليدى للحكى الذى اختصر فى أسلوبين: الأول أسلوب العارف بكل شئ ويستخدم ضمير الغائب، ويبدو فيه السارد كأنه يمتلك معرفة تفصيلية بكل ما يدور، والثانى هو الرواية بضمير المتكلم وتكون معرفة السارد فيه مساوية للشخصية الروائية كما فى تصنيف تودوروف.

لكن التساؤل هنا عن وضعية هذه الشخصية الروائية التى يسيطر عليها السارد وتكون معرفته مساوية لما تعرفه. إن هذا يحدث فى حالات منها أن يكون السارد نفسه هو إحدى الشخصيات الروائية كما فى حالة (الحب فى المنفى). ولكن ماذا عن الشخصيات الروائية الأخرى؟ هل يمتلك السارد عن هذه الشخصيات المعرفة نفسها التى يمتلكها عن إحداها، وهى فى هذه الحالة نفسه؟ إذا حدث هذا فإن تصنيف الرواية ينتقل من «الرؤية مع» إلى «الرؤية من الخلف» حتى لو حكيت بضمير المتكلم.

لكن تودوروف لا يقصد إلى هذا فى صنفه الثانى، بل يقصد إلى أن معرفة السارد تكون مساوية لإحدى الشخصيات الروائية. وهو ينطلق فى تقسيمه من تصنيف باحثين للرواية

متعددة الأصوات، التي تحتوي شخصيات روائية ذات مساحات حكي متقارب، وكذلك الرواية ذات الصوت الواحد التي يكون فيها بطل مركزي تدور حوله الرواية، مهملاً في أثناء ذلك دور بقية الشخصيات الروائية أو مقلصاً لها.

لكن مفهوم الشعرية يجب أن يتجنب هذا ويرى في كل الشخصيات الروائية الأهمية نفسها المعطاة للشخصية الرئيسية، ويتعامل مع الفروق بين الشخصيات بشكل كمي وليس بشكل كيفي، أي أن الفرق هو في مساحة الوجود داخل النص، وليس في نوعيته. في ضوء هذا المفهوم، فإن السارد قد «يرى مع» في حالة كونه إحدى الشخصيات الروائية، وهو في الوقت نفسه «يرى من الخارج» حين يكون الحديث عن الشخصيات الأخرى.

هذا التزاوج بين «الرؤية مع» و«الرؤية من الخارج» نجده واضحا في (الحب في المنفى)، ففي «الرؤية مع» نجد السارد = الشخصية الروائية الرئيسية متغلغلا بقوة في ثنايا النص، حاضراً في كل موقف، وهو راجع إلى استخدام ضمير المتكلم في النص، نجد هذا التغلغل والحضور من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسية، وتفاعلاتها مع محيطها الخارجي.

لكن كيف يتم الانتقال من عالم الشخصيات الخارجي إلى عوالمهم الداخلية؟ إنه يتم من خلال تقنيات روائية محددة أهمها «المونولوج الداخلي» و«الحوار»، وفي حالة (الحب في المنفى) فإن هذا الانتقال تم بواسطة تقنية ثالثة هي «السرد العادي». وقبل طرح الأمثلة على كل تقنية تثار مشكلة الحدود بين «المونولوج الداخلي» و«السرد العادي» في الرواية بضمير المتكلم، خاصة في (الحب في المنفى) التي يتكفئ فيها السارد على ذاته منذ السطور الأولى للنص حتى النهاية.

إن فقرة مثل الفقرة التالية، وهي الفقرة الاستهلالية للرواية، يمكن النظر إليها على أنها سرد أو أنها مونولوج داخلي:

أشتهيها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم، كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزاً وأبا ومطلقاً، لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهائي لكنها قالت لي فيما بعد: كان يطل من عينيك، كنت قاهرياً، طردته مدينته للغربة في الشمال، وكانت هي مثلي أجنبية في ذلك البلد، لكنها أوربية، وبجواز سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها، ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدني فيها العمل، صرنا صديقين...[٩]

ينظر إلى الفقرة السابقة على أنها سرد؛ لأن السارد هنا يقدم معلومات أساسية عن نفسه بوصفه إحدى شخصيات الرواية، وعن شخصية أخرى سيحدث بينهما لاحقاً تفاعل مؤثر على أحداث الرواية، بل إن هذا التفاعل يعد أهم أحداثها. مثل هذا التقديم للمعلومات الأساسية يعد من زاوية روائية سرداً عادياً، لكن خصوصية ضمير السرد هنا، وهو ضمير المتكلم، تجعل من الممكن أن تكون هذه الفقرة أيضاً مونولوجاً داخليا، ولا يمنع هذا أنها الفقرة الأولى في الرواية، فليست هناك عوائق تحول دون أن يبدأ السارد روايته بمونولوج داخلي.

إن الالتباس القائم هنا بين المونولوج والسرد راجع إلى عدم التحديد الدقيق للكيفية التي يبنى بها المونولوج ولا للعناصر التي تحتويه، ففقرة مثل الفقرة التالية، لاشك في كونها مونولوجاً داخلياً لكنها برغم هذا تحتوي على عناصر سردية كثيرة:

حولت وجهي نحو النافذة لأوحي بأنني لا أريد متابعة الحوار، وسألت نفسي مرة أخرى، هذا أنا ومنار أم أنت يا إبراهيم، ألا تتحدث الآن عن نفسك بالذات، ولكن من أنا لأقول ذلك؟ إن كنت أجهل نفسي، فكيف أحكم على الناس، ولكنه يسألني عن السبب. تقول: رجل آخر وامرأة أخرى؟ لكم كانت الأمور تصبح سهلة ومفهومة[١٠].

هناك فروق واضحة بين الفقرة الأولى والثانية، أهمها طبيعة الزمن، فالزمن في الفقرة الأولى يتقدم في حيز كبير،

لكنه فى الثانية يبدو ثابتاً. أو ـ بتعبير آخر ـ فإن الفقرة الأولى تعد زمنياً تلخيصاً بينما تعد فى الثانية «وقفة». وهناك فرق آخر هو تركيب الجمل، فالفقرة الأولى تسيطر عليها الجملة الفعلية فى زمنها الماضى بشكل أكثر، بينما الفقرة الثانية تكثر فيها أساليب الاستفهام، لكن هذه الفروق ليست حاسمة فى التمييز بين «المونولوج» و «السرد».

أما التقنية الثالثة التى يتم فيها الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمها الداخلية فهى الحوار، ويظهر ذلك بوضوح فى الاستشهاد التالى:

وقلت أنا أجلس على المقعد قبالتها مشيراً إلى الغرفة وإلى فتاة الكيمونو: ـ من أين جاءتك هذه الأفكار اليابانية؟

فقالت بابتسامة خفيفة: لم تأتنى أفكار يابانية ولا صينية، عندما سكنت هنا لم أكن أملك شيئاً أبداً، وكانت هذه أرخص طريقة لتأثيث المكان. وبينما تمد لى يدها بفنجان القهوة سألتها هل أنت بالفعل سعيدة هنا كما قلت؟ ألا تريدين حقاً العودة إلى بلدك؟

فهزت رأسها تؤمن على كلامى، وكررت مثل تلميذة تحفظ درساً: نعم، أنا بالفعل سعيدة هنا وأنا لا أريد العودة إلى بلدى، ثم نظرت إلىّ وسألتنى: وأنت؟ عندما سألك صديقك هذا السؤال رفضت أن تجيب، فهل أنت سعيد هنا؟

ـ لا لست سعيداً هنا.

ـ هل ستكون أحسن حالا لو رجعت إلى بلدك؟

فكرت قليلاً قبل أن أرد، ثم قلت وأنا أحك جبينى: ليست المسألة سهلة، أنا مثلك مطلق وأسرتى تعيش هناك، ولكنك صغيرة تستطيعين أن تبدئى من جديد لو رجعت، أما أنا... لم أستطع أن أكمل فتوقفت، وقالت هى بعد فترة: ـ معذرة، ولكنى لم أفهم شيئاً، ربما كان ما قاله صديقك صحيحاً، أنت تجد سعادتك فى تعذيب نفسك.

ـ ربما.(١١)

فى الاستشهادات الثلاثة السابقة، نجد السارد ينقل للمتلقى ما لا يمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الروائية الرئيسية التى هى السارد فى الوقت نفسه، ينقل إلينا جزءاً من تاريخه الشخصى فى الاستشهاد الأول، ورد فعله الباطنى فى أثناء حواره مع صديقه فى الاستشهاد الثانى، ثم عذابه الشخصى من خلال حواره مع بريجيت فى الاستشهاد الثالث. وتبدو هذه الاستشهادات والاستنتاجات المرتبطة بها واضحة بذاتها نتيجة الاتحاد القائم بين السارد والشخصية الروائية. لكن كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية شخصيات الرواية؟ هل يراها مثلما يرى نفسه؟ هل يتغلغل فى أعماقها مثلما فعل مع نفسه؟ إن بهاء طاهر استطاع فى هذا الجانب السيطرة على معرفة السارد بالشخوص الروائية المتفاعلة معه، ويكفى تحليل استشهاد واحد لبيان هذا:

لكن ابتسامة بريجيت ضاعت فجأة، وراحت تتنقل بصرها بيننا نحن الثلاثة، ثم ركزت عينيها على مولر بنظرة ثابتة، وقالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً: أرأيت يا مولر؟ ألم أقل لك؟ ها نحن نضحك ونمزح، وكأن شيئاً لم يحدث، لم يعبث أحد بأصابعه فى جروح بيدرو، ولم يقتل أحد أخاه فريدى، فما الداعى إذن إلى التظاهر؟ كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيتنا، وعاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذى لم أستطع أن أحدده من قبل، ذلك الجمود الكامل فى ملامحها وعينيها، قناع يسقط على الوجه فيخفيه، أى قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك فما هو؟ لكنها لحظتها أسندت رأسها بيدها، ومالت برقبتها لتبعد وجهها عنا، وقلت لنفسى: ها هو القناع سيسقط، ها هى الآن ستبكى، وتوقع مولر ذلك أيضاً على ما يبدو، فمد يده نحوها قائلا بشئ من الاضطراب: بريجيت. التفتت نحونا بعينين

محمرتين إلى حد ما، ولكن لا أثر فيهما للدموع، وقالت بنبرة التحدى الأولى وهى تخاطب مولر: لاتقلق[١٢].

إن السارد هنا يقف فى المنطقة الوسطى بين عالم السطح وعالم الداخل، فضياع الابتسامة، وتنقل البصر، وتركيز العينين، وإسناد الرأس باليد، وميل الرقبة واحمرار العينين، كل هذا سلوك شخصى خارجى، لكن السارد أراد أن يكشف عن خبيئة بريجيت، ففعل ذلك بطريقتين: الأولى تعبيرها هى عن نفسها، والثانية محاولة اقترابه من عالمها الداخلى دون ادعاء معرفة زائدة عما يمكن أن يراه غيره. إن عبارات مثل «قالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً، كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيتنا، عاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذى لم أستطع أن أحدده من قبل»، هى محاولات للاقتراب من عالم الشخصية الداخلى، لكنها مع ذلك لا تدعى معرفة وثيقة بهذا العالم. يدل على ذلك تساؤلاته عن طبيعة القناع الذى تغطى به وجهها «أىَ قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك، فما هو؟».

موقف السارد، إذن، فى (الحب فى المنفى) دقيق، فهو يكشف عن نفسه بواسطة تقنيات محددة هى «السرد العادى»و «المونولوج الداخلى» و «الحوار»، ثم يترك للشخصيات الأخرى الكشف عن نفسها بواسطة «الحوار»فقط، وهو فى اقترابه من شخصياته لا يدعى معرفة زائدة بعوالمها الداخلية، بل إن اقترابه فى كثير من الأحيان ينحو منحى التساؤلات، كما رأينا فى الاستشهاد السابق.

قضية أخرى يجب فحصها هى علاقة السارد بالمؤلف، هذه العلاقة تشتبك وتتعقد فى روايات ضمير المتكلم، التى تمثل (الحب فى المنفى) إحداها، حتى ليظن فى بعض الأحيان أن السارد هو نفسه المؤلف، وقد حدث هذا مع(الحب فى المنفى) فى مقالات صحفية كثيرة انطلق كاتبوها من فرضية «السارد = المؤلف» على الرغم من أن هذه الجزئية قد بحثت كثيراً قبل ذلك، فباختين مثلاً يرى أن المؤلف يجب أن يتعالى عن نصه الروائى، وأن تعاليه يتيح لنا تقويم شخصياته بثقة[١٣]، وسارتر يطعن فى أية ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعاً متميزاً بالنسبة إلى شخصياته[١٤]، كما أن تودوروف يرى أنه لا يمكن للمؤلف أبداً أن يصبح جزءاً من الأجزاء المكونة لعمله[١٥]، ورولان بارت يتبنى ما يسمى الآن فى النقد الأدبى بـ«موت المؤلف». يتجلى هذا فى قوله: «فمن يتكلم هكذا؟ هل هو بطل القصة؟... لا يمكن لأحد أن يعرف أبداً، والسبب لأن الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل، فالكتابة هى هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذى فيه ذواتنا.[١٦] وفى قوله: «فاللغة بالنسبة إليه كما هى الحال بالنسبة إلينا هى التى تتكلم، وليس المؤلف»[١٧]، ثم فى عبارته الحاسمة «إن النص ليصنع من الآن فصاعداً ويقرأ بطريقة، تجعل المؤلف غائباً عنه على كل المستويات»[١٨].

إن تغييب المؤلف أو موته هو رد فعل مبالغ فيه للاتجاهات الأدبية التى تعلى من شأنه[١٩]، وحقاً فإن السارد كما خلص إلى ذلك فولفجانج كايزر فى بحثه عمن يحكى الرواية ـ ليس هو المؤلف، بل هو شخصية تخييل تقمصها المؤلف، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة، فكلمة narrateur تمنى فعلاً كما علمنا ذلك فقه اللغة «مثلاً». إن هذا اللاحقة «eurـ» التى نجدها فى كلمات مثل imprimeur.conducteur.asteur إلخ ، تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التى لها وظيفة، كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع، وهنا أن «تسرد». إن التجربة اليومية تشبه ذلك: «عندما نصغى لصديق عاد من سفر وطفق يحكى عن رحلته، يكون لدينا بجلاء شىء يشبه نموذج السارد الروائى»[٢٠].

إن هذا التمييز بين السارد والمؤلف دقيق، لكنه مع ذلك لا يُغيّب المؤلف أو يميته؛ لأن المؤلف موجود فى مكان ما داخل النص، إن المؤلف ليس هو أحد أبطال روايته وإن كانت الرواية تروى بضمير المتكلم، كما أنه ليس المراقب الخارجى الذى يرى مصائر الأبطال، إن ذلك المراقب هو السارد نفسه، أما المؤلف فإنه يتموقع خلف مجموعة القيم التى يبثها النص، لأن الرواية ليست أبطالاً يتصارعون، وأحداثاً تروى، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ، إن هناك قيماً وأفكاراً محددة يراد لها الذيوع من وراء هذا. واختيار الأحداث وتنسيقها، ورسم شخصيات الأبطال، واختيار اللحظات الزمنية

التى يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيئة مخصوصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلها أدوات تذاع من خلالها هذه القيم والأفكار.

إن قيمة الفصل بين السارد والمؤلف تكمن فى إهمال النقد الأدبى البحث عن حياة المؤلف فى نصه، والانشغال بهذا البحث عن الكيفية التى يحقق بها النص جمالياته، لكن مجال القيم فى النص ـ وهو المجال الذى يسيطر عليه المؤلف وينسقه داخل عمله ـ يرتبط أيضاً بالنقد الأدبى كما يرتبط بمجالات خارجه؛ مثل علم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس.

فى ضوء هذا التصور، فإن بهاء طاهر حاضر فى (الحب فى المنفى)؛ حاضر فى حديثه عن محنة المثقف المهزوم، وفى تأثير السياسة على قطاع عريض من المصريين، وفى محاكمته للتيار الناشئ فى مصر، وفى حديث السارد عن موقف الغرب من الأجانب، ثم فى هذا الجزء عن احتلال إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢، حيث اختلط فيه عالم الوهم بعالم الحقيقة. لقد تجسدت هذه الأفكار الأولية فى شخصيات روائية دخلت فيما بينها فى صراع أنتج جملة من القيم على المستوى الإنسانى.

هذا الموقع الذى حددته للمؤلف داخل النص يراه تزفيتان تودوروف حقاً للسارد، فالسارد يوجد ـ حسب رأيه ـ فى المستوى التقويمى، هذا التقويم لايشكل جزءاً من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولامن تجربة المؤلف الواقعى، إن هذا التقويم ملتحم وملتصق بالكتاب[٢١]، وبالتالى فهو حق للسارد دون المؤلف، وهذا فى رأيى تجريد للنص مبالغ فيه، ونوع من عزل النص عن محيطه الاجتماعى.

يمكن القول، إذن، إن السارد ـ حسب رأى كايزر ـ هو وظيفة يمارسها بهاء طاهر فى (الحب فى المنفى)، وهى المسؤولة عن بناء الرواية بكل جزئياتها، أما بهاء طاهر فهو خارج النص إذا نظرنا إليه بوصفه بنية وداخله عند الحديث عن المستوى التقويمى الأخلاقى بتعبير تودوروف.

آخر نقطة تتعلق بالسارد هى علاقته بالقارئ، ولقد أحدث بهاء طاهر التباساً كبيراً فى هذا الجانب؛ فقد أغفل ـ أولاً ـ اسم السارد دون بقية الشخصيات، ووضع ـ ثانيا ـ اسمه فى نهاية الرواية، وكتب ـ ثالثا ـ على الغلاف الخلفى نبذة مختصرة عن تدرجه التعليمى والوظيفى يشبه فى بعض جوانبه ما تعرض له السارد، وأشار ـ رابعا ـ فى كلمة ختامية إلى أن هذه الرواية أساسها الخيال، ولكن هناك مع ذلك أشياء حقيقية، ثم حدد لنا هذه الأشياء داخل الرواية.

هذه التفاصيل الصغيرة لا شك تربك القارئ، وتجعله يتخيل أن السارد هو المؤلف نفسه، ثم يبدأ القارئ فى التعامل مع النص من هذه الزاوية. لكن هذا الجانب الخارجى فى العلاقة بين القارئ والنص له مجال آخر هو نظريات التلقى، أما هذا البحث فإنه يركز على صورة السارد وصورة القارئ فى النص نفسه، وهما صورتان متلازمتان منذ الصفحة الأولى للرواية[٢٢] .كيف ذلك؟

إن هناك قارئاً مضمراً للنص فى أثناء كتابته، وقد تند من السارد إشارات نصية تحدد ماهية هذا القارئ، وتؤدى الضمائر وأسماء الإشارة فى هذا السياق دوراً مهماً. فإذا لم تظهر مثل هذه الإشارات النصية، فإن تحديد القارئ فى النص يتجه وجهة دلالية من خلال تحليل الأساليب التى يلجأ إليها السارد للكشف، ومن خلال تتبع الدلالات الكبرى للنص، وكذلك الدلالات الصغرى لأجزائه. وأهمية هذا التتبع ترتبط بما استقر فى البلاغة العربية القديمة من أن لكل مقام مقالاً، فكل قارئ، أو متلق له خطاب مناسب. ويتحدد هذا التناسب بجملة عوامل منها: طبيعة الثقافة الشخصية التى حصل عليها القارئ، وقدرته على التلقى، وحالته المزاجية وقت التلقى، وحدود العلاقة بين المرسل والمتلقى، وأخيراً المناخ الاجتماعى السائد وقتئذ، هذه العوامل تؤثر فى السرد، فالسارد لا يكتب لنفسه، وإنما صورة القارئ تظهر أمامه دوماً، وهى صورة تعتمد على العوامل السابقة.

ورواية الحب فى المنفى تنتمى إلى هذا النوع الذى لا تتحدد فيه ماهية القارئ من خلال الإشارات النصية بل فى البحث فى دلالات النص الكبرى والصغرى.

والنص تشكل السياسة فيه اللحمة والسداة، على الرغم من أساليب المراوغة التى يلجأ إليها بدءاً من العنوان (الحب

فى المنفى) وكذا فقرته الاستهلالية التى يبدأها بجملة «أشتهيتها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم...». لكن السياسة برغم هذا تشكل بعداً واحداً ظاهراً فيه، أما البعد الآخر، فهو حالة الانهيار الإنسانى التى يعرض لها السارد من خلال تفاصيل الرواية الصغيرة وهو فى أثناء ذلك يكشف نفسه ويعرى نواقصه، ويتحدث عن حالات الضعف عنده؛ لانجد له طوال الرواية إلا ثلاثة أفعال إيجابية، الأول عندما بدأ يكتب مقالاته بعد مذبحة صابرا وشاتيلا، والثانى حين شارك فى الإعداد لمظاهرة احتجاج ضد المذبحة، والثالث فى تتبعه علاقات الأمير العربى المشبوهة بدافيديان المتعامل مع إسرائيل، حتى هذا الفعل الأخير جر عليه مشكلات كثيرة انتهت بفصله من عمله مراسلاً لجريدته القاهرية.

إذن، لايخجل السارد من عرض نواقصه أمام القارئ، كأن هذا القارئ ذو صلة حميمة به، فهو يكاشفه ويضع يده على الجوانب المظلمة فى نفسه، ثم يجعله يتتبع حالات الاستغراق فى السلبية التى جعلت السارد يعيش خارج زمنه. وبجانب هذا، فإن القارئ لابد أن تكون لديه اهتمامات سياسية، وحقاً نجد مشاهد حب وجنس متناثرة فى الرواية، لكن هذه المشاهد تكرس حالة الانهيار التى يعيشها السارد، ونجد هروبه وتقوقعه على ذاته، وتبريره انسحابه من الحياة.

بنية الشخصيات الروائية:

مفهوم الشخصية فى الرواية مفهوم متعدد الأبعاد، ينتمى بعد منه إلى علم النفس، وآخر إلى علم الاجتماع، وربما ينتمى فى ثالث إلى اللغة، ومن أجل هذا التعدد فإنها تكون عصية على التحليل البنيوى. وقد دفع هذا توماشفسكى إلى القول «بأن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغنى استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة»[٢٣]. لكن تودوروف يرد عليه بأن هذا التأكيد:

> يبدو لنا مع ذلك متعلقا أكثر بالقصص الخرافية، أوعلى الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربى الكلاسيكى الذى يمتد من «دون كيشوت» إلى «يوليسيس»، ففى هذا الأدب يبدو أن الشخصية تلعب دوراً من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقاً منها.[٢٤]

ومن أجل التحديد، فإن البحث سيتناول الشخصية فى (الحب فى المنفى) على أنها مجموعة أفعال تدخل فى علاقات متعددة مع غيرها من الشخصيات. وفى ضوء هذا التحديد، فإننا سنتعامل مع فكرة «الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية» من منظور كمى لا من منظور نوعى، فالشخصية رئيسية بحسب حجم وجودها الكبير داخل الرواية، وهى ثانوية لأن وجودها محدود، أما كل الشخصيات فإن لها أدواراً محددة لايمكن الاستغناء عنها.

وتحتوى (الحب فى المنفى) على ثمانى عشرة شخصية يمكن تقسيمها كالآتى:

(أ) شخصيات تحتل أكبر مساحة فى الرواية:

١ ـ السارد
٢ ـ بريجيت
٣ ـ إبراهيم

(ب) شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة:

١ ـ مولر	٦ ـ بيدرو
٢ ـ يوسف	٧ـ خالد
٣ ـ الأمير العربى «حامد»	٨ـ هنادى
٤ ـ برنار	٩ ـ أمير عربى آخر
٥ ـ إيلين	١٠ ـ تابعه رأفت

(جـ) شخصيات لا تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى:

١ ـ منار
٢ ـ شادية
٣ ـ زوج بريجيت

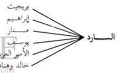
(د) شخصيات حقيقية:

١ ـ الممرضة النرويجية
٢ ـ الصحفى الأمريكى

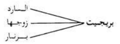
ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى أربع علاقات: رغبة/ تواصل / مشاركة/ نفور.

أما العلاقـات الثـلاث الأولى فقد حددها تودوروف فى تحليله رواية (العـلاقـات الخطيـرة)، وهو يـرى أن هذه العلاقات الثـلاث على قـدر كبير من العمومية... غير أننا لا نـريد أن نثبت أنـه ينبـغى اختـزال جميع العلاقات البشرية فى كـل السـرود إلى علاقات ثـلاث[٢٥]. والعلاقة الرابعة تستخلص من أفعال الشخصيات داخل (الحب فى المنفى).

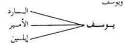
لكن شـخصيـات الرواية لم تشـارك كلهـا فى هذه العلاقات الأربع، فالواقع أن اثنتى عشرة شخصية فقط هى التى شاركت، وأما الست الباقية فقد كانت لها أدوار أخرى، وقد استحـوذ السـارد على أكبـر قـدر من العـلاقـات مع الشخصيات الأخرى على النحو التالى:



بعد ذلك جاءت بريجيت:



ويوسف



ثم إبراهيم



وإذا استبعدنا العلاقات المتكررة، فإننا نكون أمام إحدى عشرة علاقة تنتظم رواية (الحب فى المنفى)، بينها علاقة خاصة هى علاقة السارد بولديه خالد وهنادى، وقد سارت هذه العلاقات وفق قواعد ثلاث هى:

١ ـ قاعدة التدرج:

حين نحلل علاقات السارد أولاً نجد أن أهم علاقة له هى علاقته ببريجيت، وهى العلاقة الأكثر أهمية فى الرواية كلها، وقد سارت على النحو التالى:

- يلتقيها أكثر من مرة، ويعرض عليها الذهاب إلى منزلها بسيارته، وتعرض عليه الصعود معها إلى شقتها.
- تحدث بينهما حوارات كثيرة تزيد اقتراب كل منهما بالآخر.
- يكاشف كل واحد منهما الآخر بحبه.

وتسير علاقته بإبراهيم كما يلى:

- يلتقيان فى المؤتمر الصحفى.
- يتحادثان كثيراً ويتذكران ماضيهما فى القاهرة.
- تحدث بينهما فى النهاية علاقة حميمة.

وأما علاقته بمنار فقد كانت:

- لقاءات فى الجريدة.
- ثم خارجها، وحوارات بينهما.
- عرض بالزواج، ثم إتمامه.
- الطلاق بينهما.

وأما علاقته بيوسف فتحددت فى بعدين:

- لقاؤه به فى المقهى.
- الأحاديث التى دارت بينهما حول الصحافة.

وعلى الرغم من حدوث جفـوة بين الاثنين نتيجة علاقتهما المختلفة بالأمير، فإن السارد لم يشعر بالنفور منه. وآخر علاقة للسارد كانت مع الأمير حامد، وقد سارت كما يلى:

- يسمع كل منهما عن الآخر عن طريق يوسف.
- يلتقيان ليتحادثا فى مشروع الجريدة التى ينوى الأمير طباعتها فى أوربا.
- يختلفان فى تفاصيل المشروع.
- يحدث بينهما نفور متبادل.

ولايكاد الأمر يختلف كثيراً فى حالة العلاقات التى أنشأتها بريجيت مع زوجها من ناحية، وبرنار من ناحية أخرى، وهى تسير على النحو التالى:

(١) مع زوجها ـ تعارف فى المدينة.	مع برنار ـ كان صديقاً لوالدها وقد أبدى اهتماماً خاصاً بها
(٢) نقاشات كثيرة بينهما.	ـ حوارات كثيرة معه.
(٣) تم بينهما الزواج.	ـ تولى أمرها بعد وفاة والدها
...	ـ تباعد من ناحيتها تجاهه.

فى علاقتها بزوجها، انفصلا نتيجة ضغط المجتمع عليهما، ولم يحل ذلك دون أن تبادله مشاعر الحب على الرغم من تغيره.

وتسير علاقات يوسف بإيلين، وكذلك الأمير العربى حامد وفق قاعدة التدرج:

مع إيلين ـ تعارفا عندما جاء المدينة لأول مرة.

١ـ احتضنته، وأبدت اهتماماً خاصاً به.	١ ـ مع الأمير ـ تعارفا بكيفية لاتتحدث عنها الرواية.
٢ـ تزوجها، وعملا معاً فى المطعم الذى تملكه.	٢ـ بدأت بينهما علاقة غير متكافئة.
٣ـ بدأ يتباعد عنها بعد تطور علاقته بالأمير.	٣ـ أثر فيه الأمير بما يشبه «غسيل المخ».
	٤ ـ ....

فى علاقته بالأمير، فإن الأمر لم يكن مشاركة بين الاثنين، بقدر ما كان بوحاً وكشفاً من ناحية يوسف وتأثيراً واستغلالاً من ناحية الأمير، وربما كان هناك نوع من الاستغلال المتبادل بين الطرفين.

آخر علاقة تظهر فيها قاعدة التدرج هى علاقة إبراهيم بشادية، وقد سارت كما يلى:

- ـ تعرف فى الجريدة.
- ـ أحاديث كثيرة بينهما.
- ـ كل منهما يعلن حبه للآخر.
- ـ إساءته إليها فى خطاب أرسله لها من سجنه.
- ـ قطيعة بين الاثنين.

بعض علاقات الرواية يبدأ داخل زمنها وينتهى؛ مثل علاقة السارد ببريجيت والأمير العربى، وعلاقته بيوسف. وبعضها الآخر يبدأ من مرحلة زمنية سابقة، وينتهى أيضاً قبل أن يبدأ زمن الرواية، مثل علاقة السارد بمنار، وعلاقة إبراهيم بشادية، وتتم استعادة هذه العلاقات عن طريق التذكر من خلال «الحوار» و«المونولوج الداخلى». وهناك علاقة بدأت قبل زمن من الرواية، وانتهت داخلها هى علاقة بريجيت ببرنار، وكذلك علاقة يوسف بزوجته إيلين.

مثل هذه التباعدات الزمنية بين بدايات العلاقات ونهاياتها كان يمكن أن تحدث توتراً فى بنية الزمن الروائى داخل النص، لولا أن السارد استطاع السيطرة على ذلك من خلال أساليب محددة سيعرض لها البحث تفصيلاً فى الحديث عن الزمن فى الرواية.

ترتبط، إذن، علاقات الشخصيات داخل النص بقاعدة التدرج على نحو صارم؛ فكل العلاقات تبدأ من نقطة الصفر ثم تتدرج للوصول إلى حد فاصل. هذا الحد إما أن يكون حبًا كما فى حالة السارد مع بريجيت، أو نفوراً كما فى حالته مع الأمير. ويبدو التدرج فى العلاقات بدهيًا، فالصراع يحدث نتيجة التغير والتعارض، أما إذا سارت العلاقات على وتيرة واحدة فلن يحدث صراع.

قاعدة التقابل:

يمكن تقسيم العلاقات العشر وفق هذه القاعدة إلى ثلاث فئات:

أ ـ بدأت العلاقات فيها من درجة الصفر أو قريب منها، ثم تدرجت إلى أن أصبحت علاقة مسارة، ومشاركة أو توهمها، وأحياناً حب شديد وهى:

- ـ علاقة السارد ببريجيت: حب شديد.
- ـ علاقة السارد بإبراهيم: مشاركة.
- ـ علاقة يوسف بالأمير: توهم المشاركة.

ب ـ وهى تقابل الأولى من حيث انتهائها بحالة من النفور أو الكراهية سواء من كل طرف تجاه الآخر، أو من طرف واحد؛ وهى:

- ـ علاقة السارد بمنار: نفور متبادل.
- ـ علاقة السارد بالأمير: نفور متبادل.

ـ علاقة بريجيت ببرنار: نفور من طرف بريجيت.
ـ علاقة إبراهيم بشادية: نفور من طرف شادية.
ـ علاقة يوسف بإيلين: نفور من يوسف وخوف من إيلين.

جـ ـ وهي تقف وسطاً بين الفئة الأولى والثانية، فقد انتهت فيها العلاقة بين الطرفين، إلا أن أيا منهما لم يستطع كراهية الآخر، وهي:
ـ علاقة السارد بيوسف.
ـ علاقة بريجيت بزوجها.

من خلال هذا التقسيم، نلاحظ أن العلاقات التي تنتهي بالنفور بين شخصيات الرواية هي الأكثر انتشاراً فيها. وإذا علمنا أن إحدى علاقات الفئة الأولى، وهي علاقة السارد ببريجيت، قد انتهت أيضاً نهاية مأساوية بعرضها عليه أولاً الانتحار سوياً، ثم رحيلها عنه في النهاية، لأدركنا نوعية الأحاسيس التي تتخلل الرواية ومدى حجمها وتأثيرها.

قاعدة الازدواج:

يقصد بها أن تكون الشخصية في علاقتين إحداهما في حالة صعود، والأخرى في حالة هبوط. هاتان العلاقتان تحدثان في آن، ثم إنه توجد بين العلاقتين وشائج قوية أكثر من كون إحدى الشخصيات هي الطرف القائم في كل. ولانتشي بعض علاقات الازدواج في الرواية إلى هذا التحديد، فعلاقة السارد بمنار، التي هي في حالة هبوط، انتهت قبل أن تبدأ علاقته ببريجيت، فهما إذن غير متزامنتين، كما أن إحداهما لاتؤثر في الأخرى. وعلاقة السارد بإبراهيم التي أصبحت في النهاية حميمة تزدوج آنياً بعلاقته بالأمير التي كشفت في النهاية عن كره متبادل بينهما، لكن هذا الازدواج لايؤثر في الرواية. أما العلاقات المزدوجة المؤثرة في الرواية فهي:
ـ علاقة السارد ببريجيت في مقابل علاقته بالأمير.
ـ علاقة بريجيت بالسارد في مقابل علاقتها ببرنار.
ـ علاقة يوسف بإيلين في مقابل علاقته بالأمير.

فقد رأينا أن حالة النفور بين الأمير والسارد أثرت سلباً على علاقة السارد ببريجيت، وحالة الحب بين بريجيت والسارد زادت البعد بينها وبين برنار، وكذلك كلما ازداد اقتراب يوسف من الأمير، ازداد ابتعاده عن زوجته إيلين.

هذه هي القواعد الثلاث التي حكمت علاقة بعض شخصيات الرواية. لكن تبقى شخصيات أخرى عددها ثماني ظهرت في النص، ولعبت دوراً مغايراً لما لعبته الشخصيات العشر الأولى، بدأت بسيدور في الفصل الأول، وانتهت بالأمير العربي وتابعه رأفت في الفصل الأخير، بينها شخصيتان حقيقيتان كما نص على ذلك المؤلف، الأولى الممرضة النرويجية، والثانية الصحفي الأمريكي «رالف»، وقد أراد السارد لهذه الشخصيات أن تكون رموزاً لأشياء محددة، ولذلك كانت هذه الشخصيات مؤثرة، لاعلى مستوى صراع الشخصيات الأخرى وأحداث الرواية، وإنما على مستوى القيم التي يراد لها الذيوع من خلالها. لذلك ظهرت بلا تاريخ شخصي لها، وبلا ملامح إلا أن تكون هذه الملامح مؤثرة في الرمز الذي تمثله كما في حالة بيدرو، كما أن ظهورها كان مكثفاً، فلم يتكرر إلا في حالة بيدرو وخالد وهنادي، وتكراره كان لاستكمال الرمز الذي تمثله.

ما يلفت النظر في الشخصيات الأساسية أن تاريخها الشخصي تعرض لتشويه متعمد، مارسه السارد كي يظهر منه ما يخدم خطوط الرواية الرئيسية، فقد اختار من هذا التاريخ ملامح وتفاصيل مؤثرة في الأحداث، وأهمل ملامح أخرى قد تكون مهمة للشخصية نفسها، وقد تكون أساسية، لكنها لا تخدم ما أراده السارد، ولذلك ظهرت شخصيات الرواية أحادية. ولعل الخيال هنا يؤدي دوراً مهماً، وقد حدد دوره بدقة كولردج في نصه الشهير عن الخيال الثانوي[٢٦]. لقد كان دور الخيال هنا أن يختار لكل شخصية من الشخصيات الملامح المتقابلة والمتعارضة، بحيث بعد كل ملمح كأنه حجر يضاف إلى بناء الرواية الكبير، وبحيث تشكل هذه الملامح فيما بينها كلاً منسجماً، فنجد مثلاً أن أغلب شخصيات الروايه من الشريحة المثقفة وأن كثيراً منها ينتمي إلى مهنة واحدة هي الصحافة أو قريب منها، ثمانية شخوص تحديداً، وانتماؤهم إلى الصحافة ربطهم بعالم السياسة الذي أثر عليهم جميعاً. وإذا كان السارد الطاغي في الرواية كلها يمثل المثقف المهزوم الذي يعيش على هامش الأحداث ولا يشارك

فيها، فإن بقية الشخصيات ليست فى حال أفضل منه، والأدوار الإيجابية التى يمارسها بعضهم ليست إيجابية إلا على مستوى الشخص وطموحاته الخاصة، وهى إيجابية تصطدم مع عالم القيم الذى رسمه السارد فى الرواية، بحيث تعرض فى النص فى حالة إدانة ورفض، مثل موقف السارد مما يفعله يوسف من توثيق علاقته بالأمير، وموقف السارد من الأمير نفسه.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بالشخصيتين الحقيقيتين فى الرواية، الممرضة النرويجية والصحفى الأمريكى. لقد أراد المؤلف من خلالهما الإيهام بواقعية الرواية. ومما يؤكد هذا الإيهام تعمده إغفال اسم السارد كأنه يعيد تركيب ذاته مرة أخرى من خلال هذا السارد، وكأنه يقدم تاريخه الشخصى، خاصة أن مجالات عمل السارد واهتماماته لا تكاد تختلف كثيراً عن مجالات عمل المؤلف، لكن خلط المؤلف لما هو خيالى بما هو واقعى هو شكل من أشكال التناص، يؤثر فى الكيفية التى يتم بها تلقى النص والدخول فى عالمه.

تشكيل الوظائف الحكائية:

لعل فلاديمير بروب هو أول من نبه إلى أهمية درس الوظائف داخل الحكايات فى كتابه المهم (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، وهو يرى أن وظائف الشخصية الدراماتيكية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية، وهو يعرّف الوظيفة على أنها فعل شخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل[٢٧]. أما رولان بارت، فيعد أهم من وضع مفاهيم التحليل البنيوى لموضوع الوظائف فى بحثه «التحليل البنيوى للسرد». ويعتمد البحث هنا على النسق الذى وضعه بارت لهذا الموضوع.

يقسم بارت الخطاب السردى إلى وحدات، ويرى أن الوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما، إن روح كل وظيفة هى بذرتها، وهو ما يتيح لها أن تبذر فى السرد عنصراً سينضج فيما بعد على الصعيد نفسه، أو بعيداً على صعيد آخر[٢٨]. وهو يرى أن الخطاب السردى ليس مؤلفاً من وظائف فقط، إذ كل شئ يدل عليه، وإن بدرجات مختلفة، وليست مسألة فن (من جانب السارد) وإنما هى مسألة بنية، فكل ما هو مشار إليه فى نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وحتى عندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما لا يقبل الجدل، ومتمردة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه لما هو مبهم، أو غير مفيد فيه، فكل شئ فى السرد له معنى[٢٩].

وقد قسم الوظائف إلى صنفين كبيرين: وظائف توزيعية، وأخرى إدماجية. أما الأولى فتتطابق مع مفهوم الوظائف الذى وضعه بروب، وأما الصنف الثانى فيشتمل على كل القرائن، ويعرف القرينة بأنها وحدة سردية تحيل ليس على فعل تكميلى أو تال لسواه، بل على تصور سائد بهذا القدر أو ذاك ولكنه ضرورى مع ذلك لفهم معنى القصة: قرائن طباعية تتعلق بالشخصيات، معلومات متصلة بهويتها، إشارات عن الجو والمناخ... إلخ، وهكذا لا تصبح العلاقة بين الوحدة والمتعالق معها علاقة توزيعية بل تصبح علاقة إدماجية.

وفى ضوء هذا التحديد، فإن هناك بعض السرود تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية مثل الروايات السيكولوجية، وتحت هذين الصنفين يمكن تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية، فالوظائف ليست كلها على درجة واحدة من الأهمية، فبعضها يكون مفاصل حقيقية للسرد، أو لشذرة منه، والبعض الآخر لا يفعل سوى أن يملأ الفضاء السردى الذى يفرق الوظائف المفصلية، ويسمى الأولى وظائف رئيسية أو «أنوية» والثانية بالوسائط. ولكى تكون وظيفة ما رئيسية يكفى أن يكون الفعل (الحكائى) الذى ترجع إليه يفتح (ويبقى أو يغلق) خياراً منطقياً بالنسبة إلى باقى القصة، ومن الممكن أن توضع بين وظيفتين رئيسيتين إشارات مساعدة، تلك التى تتجمع حول هذه النواة، أو تلك، دون أن تغير طبيعة الاختيار. وهو يطلق على الوظائف الرئيسية بأنها لحظات مجازفة فى السرد، أما الوسيطة فقد تكون لها وظيفية ضعيفة غير أنها ليست منعدمة بالمرة، فأن تكون وظيفتها حشوية خالصة ـ بالنسبة إلى نواتها ـ فذلك لن يقلل من

مساهمتها فى اقتصاد الرسالة، والوظيفة توقظ باستمرار التوتر الدلالى للخطاب، وتخبرنا دون انقطاع أن هناك - أو سيكون هناك - معنى. فالوظيفة الثابتة للوسيطة هى، إذن، على كل حال، وظيفة لغوية؛ إنها تحافظ على الاتصال بين السارد والمسرود له. لنقل إنه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة، ولكن أيضاً ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب.

أما الصنف الثانى الكبير من الوحدات السردية (القرائن) أى الصنف الإدماجى، فالوحدات التى توجد ضمنه تربط بينها سمة مشتركة هى أنها لا يمكنها أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد. ويمكن أن نميز بين القرائن بمعناها الخاص، أى التى تحيل على طبع أو شعور أو جو أو مناخ أو على فلسفة، وبين المعلومات التى تستخدم لتحديد وتعيين الوحدات السردية فى الزمان والمكان، إن الأولى هى القرائن بينما الثانية هى المخبرات، والقرائن تستلزم نشاطاً تفسيرياً لفك رموزها، بينما تقدم المخبرات له معرفة جاهزة.

إذن، فالأنوية والوسائط والقرائن والمخبرات هى العناصر الأربعة التى يمكن أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفى والوسائط والقرائن والمخبرات لها فى الواقع طابع مشترك، إنها توسعات بالنسبة إلى الأنوية، فالأنوية تشكل مجموعات محددة من العبارات القليلة العدد[٣٠].

فى ضوء المفاهيم السابقة لأصناف الوظائف يمكن التعامل مع وظائف (الحب فى المنفى)، لكنه يجب تأكيد أن مثل هذه الوظائف هى صفات ملازمة للحكى، فلا حكى دون وظائف، لكن كثافة كل صنف وظيفى تتحدد تبعاً لنوعية الحكى واتجاهاته. وكما أشار بارت سابقاً، فإن بعض أنواع الحكى تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وأخرى شديدة القرينية مثل الروايات السيكولوجية. بجانب ذلك فإن توزيع الأنوية خاصة لا يتم بشكل عشوائى داخل النص، بسبب علاقة التضامن التى تربط كل نواة بأخرى، على حين أن الوسائط والقرائن والمخبرات تكون بمثابة توسعات للأنوية بتعبير بارت، هذه التوسعات قد ترتبط بالنواة بشكل مباشر، وقد تمتد بعد ذلك صفحات عديدة حتى تشتبك بتوسعات النواة التالية، وأول هذه العناصر هى الأنوية.

الأنوية:

أو كما يمكن تسميتها وظيفة رئيسية أو مفصلية، لأنه من خلال هذه الوظيفة يتحدد مسار الجزء التالى فى الحكاية، وتحتوى (الحب فى المنفى) من هذا المنظور على تسع عشرة وظيفة مفصلية (نواة) هى التالية:

(١) قرار السارد أن يذهب لحضور المؤتمر الصحفى. (ص ٦).

(٢) قيام بريجيت بأعمال الترجمة داخل المؤتمر، وانتباه السارد لجمالها (ص ١٤).

(٣) التقاء السارد وإبراهيم فى المؤتمر (ص ٢٠).

(٤) ذهاب السارد وإبراهيم إلى المقهى (ص ٢٣).

(٥) تقبله لدعوة مولر الانضمام إلى مجلسهم فى المقهى (ص ٤٣).

(٦) ذهاب بريجيت معه لتوصيلها إلى منزلها (ص ٥٥).

(٧) تحديد ميعاد مع برنار (ص ٦٨).

(٨) لقاء يوسف (ص ٧٣).

(٩) حديث التليفون مع ولديه (ص ٨٤).

(١٠) ما حدث فى لبنان «غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ (ص ١١٧).

(١١) لقاء الممرضة النرويجية (ص ١٢٠).

(١٢) لقاؤه بالأمير حامد (ص ١٤٧).

(١٣) بحثه عن حقيقة الأمير (ص ١٦٤).

(١٤) إخبار يوسف بهذه الحقيقة (ص ١٦٨).

(١٥) لقاء بريجيت بالأمير حامد (ص ١٨٨).

(١٦) إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه (ص ٢٢٠).

(١٧) فصله من عمله (ص ٢٣٦).

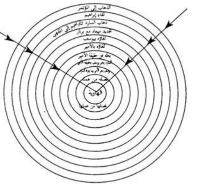
(١٨) فصل بريجيت من عملها (ص٢٣٧).

(١٩) رفض الأمير لقاء السارد (ص ٢٤٦).

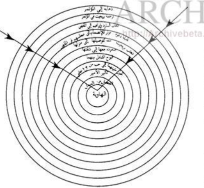
فى تحليل هذه الوظائف المفصلية (الأنوية) سنجد أن ذهاب السارد إلى المؤتمر الصحفى هو الذى جعله يلتفت إلى بريجيت أولاً، ثم يتعرف عليه إبراهيم بعد ذلك. وذهابه مع إبراهيم إلى المقهى كان سبباً فى لقائه الثانى ببريجيت ومولر، وتقبله دعوة مولر إلى الانضمام لمجلسهم فى المقهى خلق سبباً يجعله يقوم بتوصيل بريجيت إلى منزلها، وصعوده معها إلى شقتها، وقد كان هذا سبباً فى تطور العلاقة بينهما إلى حالة حب خاص وشديد، ورغبة إبراهيم فى التعرف إلى صحفيى البلد جعلت السارد يحدد موعداً مع برنار، وبرنار هذا كان سبباً فى لقاء السارد بيوسف، ويوسف هو الذى دبر لقاءه مع الأمير حامد، وقد دفعه فضوله للبحث عن حقيقة هذا الأمير، وقيامه بإخبار يوسف بهذه الحقيقة، ثم إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه، والكراهية المتبادلة بين الأمير حامد وبريجيت من لقائهما الوحيد، كل هذا دفع الأمير إلى التأثير على صحيفة السارد بالقاهرة، والشركة السياحية التى تعمل بها بريجيت كى يفصلا من عملهما، ثم تكون النهاية.

هذا هو المسار العام لنظام الحكى أو «المبنى الحكائى» فى (الحب فى المنفى). وبجوار ذلك يبدو بعض الأنوية أو «الوظائف المفصلية» مؤثراً بطريقة أو بأخرى على هذا النظام، فحديثه التليفونى مع ولديه كانت له تأثيرات جانبية، وكذلك غزو إسرائيل للبنان كان سبباً فى دفع الأحداث فى اتجاه معين، لكن الاتجاه الرئيسى للحكاية يسير كما اتضح فى الفقرة السابقة.

ولم تتوزع الوظائف المفصلية فى هذا الاتجاه الرئيسى عشوائيا، بل كان هناك نظام يربط بينها؛ فعالم السارد الواضح بدأت ملامحه تتحدد مكانيا فى المؤتمر والمقهى وشقة بريجيت وشوارع المدينة ثم بدأ هذا العالم يضيق أو تتحدد ملامح الشخوص النفسية المؤثرة فيه، ثم ضاق أكثر بدخول الأمير حامد طرفا فيه، وأخيراً أوصله هذا العالم إلى الهاوية، ويمكن تخطيطه كالتالى:



(أ) هذ العالم الذى يضيق على السارد كلما خطا فى اتجاه الأمير ضاق أيضا على السارد وبريجيت فتحطمت علاقتهما وانتهى بهما الأمر فى النهاية إلى الرحيل، وهو يتضح فى التخطيط التالى:



(ب) ومن مقارنة التخطيطين يتضح أنهما يبدآن من النقطة نفسها الذهاب إلى المؤتمر ثم يسيران معا حتى يتقبل السارد دعوة مولر، ثم يفترق المساران ويأخذ كل تخطيط

مساراً خاصاً به، إلى أن يعودا مرة أخرى للالتقاء فى النهاية. والملاحظة أن انفصال المسارين لم يمنع تأثير أحدهما (أ) على الآخر (ب)، ولم يحدث هذا التأثير فى شكل متقطع بل تم على هيئة انفجار ضخم، دمر العلاقة بين السارد وبريجيت فى لحظات.

ملاحظة أخرى تخص المسار الثانى، وهو أنه بدءاً من صعود السارد إلى شقة بريجيت، لانلمح أنوية بارزة، مثلما نلمحها فى المسار الأول، بل نجد حالة تتراكم فيها الأحداث الصغيرة ولقاءات البوح المتبادل بين الطرفين لتشكل فى النهاية حالة حب من نوع شديد وخاص.

أما بقية العناصر الوظيفية، فهى تتمحور حول الأنوية و توسع منها، وتضيف ظلالاً عليها تحدد بها طبيعة الحكى ونوعه. لكن، قبل تحليل فقرة من الرواية، يجب الإقرار بأن التميز الذى يتضح فى الأنوية لا نجد مثيلا له فى الوسائط والقرائن والمخبرات، فقد نجد وحدة سردية يمكن أن تصنف على أنها وسيطة، وتصنف أيضاً على أنها قرينة من مثل هذا النموذج:

> حين دخلت قاعة الفندق لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد، كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين كمنصة وخلفها ثلاثة مقاعد، وصفوا فى القاعة حوالى ثلاثين مقعدا، وإن لم يكن هناك غير ستة أو سبعة من الصحفيين جلسوا متناثرين وصامتين، ربما جاءوا مثلى لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريده أن يأتى؟ من يهتم الآن هنا أو فى أى مكان آخر؟ من يعنيه مؤتمر تعقده لجنة اسمها لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلى[٣١].

إن دخول قاعة الفندق يمثل التجلى المادى للقرار الذى اتخذه من قبل وهو حضور المؤتمر الذى يمثل النواة الرئيسية فى الرواية، تأتى بعد ذلك بضع جمل تمثل نوعا من التوسع فى النواة الرئيسية يصف فيها السارد جو المؤتمر؛ فالمناضد قد وضعت وخلفها الكراسى، والقاعة قد صفوا فيها ثلاثين مقعداً، ولا يوجد فى القاعة غير ستة أو سبعة من الصحفيين، لكن وصف السارد طبيعة جلوس هؤلاء الصحفيين وتخميناته حولهم يتعدى كونه وسيطة للنواة الرئيسية إلا أنه يمثل قرينة لمناخ عام يسود جو المؤتمر، فهؤلاء الصحفيون جلسوا متناثرين وصامتين، وربما جاءوا مثل السارد لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريده أن يأتى؟ وهكذا... هنا يحاول السارد من خلال جمل الاستشهاد الأخيرة أن يضفى جواً من الكآبة والملل واللامبالاة على هذا المؤتمر، بل على موضوع المؤتمر نفسه، وهو جو استطاع تعميقه فى خلال الرواية كلها. ويكفى استكمال الفقرة السابقة لتأكيد هذا الجو الذى أراده السارد لروايته:

> أى شيلى وأى حقوق؟ انتهى ياصاحبى زمن الارتياع عندما ذبحوا الآلاف فى استاد العاصمة هناك؟ انتهى زمن ذرف الدموع على الليندى بعد أن قتله العسكر، قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات، حاربوا عبد الناصر بقولهم ديكتاتور، فلماذ الليندى الذى جاءت به الانتخابات؟ الذئب قال للحمل: إن لم تكن عكرت الماء لأنك ديكتاتور، فقد عكرتها لأنك ديمقراطى، أنت مأكول مأكول على أى حال[٣٢].

الإدارك الروائى:

يقصد بالإدراك الروائى الكيفية التى تتجلى فيها صورة العالم ـ من فيه وما فيه ـ داخل النص، وهو من هذه الزاوية يتشابك مع وضعية السارد داخل سرده، وكذا وضعية بقية الشخصيات. وقد ألمح بعض النقاد السابقين إلى هذا الموضوع حين تحدثوا عن وجهة النظر فى الرواية، وحين أشاروا إلى السارد حين يكون متعاليا على سرده، أو معه، أو خلفه،[٣٣] لكن هناك جوانب أخرى لم تعرض فى صورة مرضية حتى الآن. فالعالم يتجلى لكل شخص فى صورة مختلفة عن تجليه لشخص آخر، فما الذى يختلف فى هذه الصورة؟ وما وسائل إدراكها؟ إن وسائل الإدراك بطبيعتها محايدة وهى الحواس الإحدى عشرة[٣٤]، وما يمكن أن يراه شخص موضوعيا فى العالم يراه مثله الآخرون، لكن جزئيات الرؤية لدى كل فرد حين تتجمع فإنها تشكل صورة للعالم تختلف عن غيرها من الصور التى تجمعت للآخرين، ويكمن الاختلاف هنا فى التفسير، فالتفسير هو الذى يعطى للحادثة

الواحدة زوايا رؤية متعددة، ومن ثم إدراك يختلف فى طبيعته عن إدراك الآخرين، ويعتمد التفسير على جملة عوامل هى:

(١) النضج العقلى:

فإدراك الطفل للعالم يختلف عن إدراك الكبار، ونجاح كتاب قصص الأطفال يعتمد أولا على قدرتهم على تقديم صورة للعالم من خلال الحادثة التى تروى تتفق مع الصورة المطبوعة فى ذهن الطفل، من ناحية أخرى، فإن الكبار غير الناضجين عقليا لهم إدراك للعالم يختلف عن إدراك الأطفال وكذلك يختلف عن إدراك الكبار الناضجين، وقليلة هى الأعمال الفنية التى حكيت من وجهة نظر شخص غبى[٣٥]، فهى تحتاج إلى قدرة عالية على الخيال والتقمص. من ناحية أخرى فإن بعض المؤلفين يتميزون بنضج عقلى عال فى تفسير العالم داخل الرواية، وهو من هذه الزاوية يعطى لأعمالهم تفردا ولعل هذا يعد أحد محكات التمايز بين الروائيين.

(٢) تأثير الحالة النفسية:

تقدم الروايات العالم أحيانا فى صورة كئيبة أو مبهجة، فى صورة مسطحة أو عميقة، فى صورة مخيفة أو آمنة، كل هذا يعتمد على حالة السارد النفسية فى بعض الأحيان. ولا يمكن القول إن العالم فى أثناء ذلك يبدو محايدا، فما يراه السارد هو صورته الخاصة للعالم التى قد يختلف فيها مع بقية الشخصيات أو مع قارئ النص، فالإسكندرية مثلا التى قدمها لورانس داريل فى (رباعيات الإسكندرية) خاصة فى جزئها الأول، هى إسكندرية خاصة تشتبك مع مزاج السارد السوداوى[٣٦]، وقد حاول بعض الروائيين كسر الصورة اللاحيادية للعالم فى الرواية، وقدموا نظريا صورة للعالم من الخارج، صورة محايدة، مثلما فعل الآن روب جرييه فى روايته (غيرة)[٣٧]، لكن مثل هذه الكتابات الجديدة فى حاجة إلى تراكم أكثر كى يتم الحكم لها أو عليها.

(٣) الكم المعرفى:

هناك أحداث وأشياء فى الرواية يكون القارئ أكثر علما بها من السارد، خاصة ما يتصل منها بالعالم الواقعى لاعالم الرواية. فى ظل هذا التفاوت بين إدراك القارئ والسارد تكون صورة العالم لدى السارد مختلفة، من ذلك رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف فى جزئها الأول (التيه). فما كان يقوم به الأمريكيون فى أثناء بحثهم عن البترول فى الجزيرة العربية، والكيفية التى كانوا يعيشون بها بين البدو، كان السارد يفسره فى حدود المعرفة التى حصلها من عالمه البدوى، على حين يبدو القارئ أكثر قدرة على فهم ما يفعله الأمريكيون[٣٨].

(٤) منظومة القيم:

تؤثر القيم التى يؤمن بها السارد فى رؤيته للعالم والأشخاص من حوله، ويشكل التفاوت بين قيم السارد وقيم العالم من حوله أحد بؤر الصراع الأساسية فى الأعمال الروائية، وقد أنتج هذا التفاوت أعمالا روائية مهمة من مثل ما كتب حول «الرحلة إلى الغرب»[٣٩]، وما كتب فى ظل تغير أنظمة الحكم، وانتقالها من اليسار إلى اليمين، وتنتمى رواية (الحب فى المنفى) إلى هذا الجانب.

هذه هى العوامل الأربعة التى يمكن من خلالها تفسير العالم، والتى يتشكل الإدراك الروائى تبعا لها، ولا يعمل كل منها بمفرده، فقد يتساند عاملان أو أكثر فى تشكيل رؤية العالم، وقد يوجد عامل أقوى من الآخر كما يوجد أيضا عامل يؤثر فى آخر، ليشكل هذا الأخير العالم المحيط بالمدرك.

لكن، ما وسائل السارد لإبراز إدراكه الروائى للعالم؟ إن أهم هذه الوسائل سرده الخاص، ثم حواراته مع الآخرين، ومونولوجاته الداخلية التى يلجأ إليها أحيانا. ويعد إدراك السارد هو المهيمن على الرواية، وبجواره توجد إدراكات الشخصيات الأخرى التى لاتبرز إلا من خلال الحوار، ويستخدمها السارد ليؤكد إدراكه أو ليعارضه.

فى (الحب فى المنفى) يعرض السارد نفسه مراسلاً صحفيا لإحدى الصحف القاهرية فى مدينة أوروبية يرمز إليها بالحرف «ن»؛ لا تهتم جريدته بما يرسله، ولا يهتم هو بأن يرسل لها مقالاته، وما يرسله لا ينشر ، ولا يهتم هو بذلك. ومن خلال هذه العلاقة الخاصة بينه وبين جريدته تبرز حالة اللامبالاة الشديدة التى تتأكد خلال فصول الرواية. بعد ذلك من خلال إشاراته لكيفية تعرفه زوجه السابقة، والطريقة التى

تزوجا بها، نعرف أنه كان ذا مركز كبير فى صحيفته فى الستينيات، وأنه كان دائماً ـ بعد زواجه ـ خارج البيت، إما فى الصحفية أو فى الاتحاد الاشتراكى. والإشارة الأخيرة تلقى ضوءاً على طبيعة المعتقدات التى كان يؤمن بها. وحين ذهب لحضور مؤتمر عن انتهاكات الحقوق فى شيلى كشف لنا أنه لم يذهب إلا لأنه لم يجد شيئا آخر يفعله؛ فقد انتهى زمن الاهتمام بمثل هذه الأشياء، ونجد إشارة إلى الليندى وإشارة أخرى إلى عبد الناصر، وتتضح من خلال هاتين الإشارتين ميول الكاتب الاشتراكية، ويتضح أيضا من خلال حواراته مع صديقه إبراهيم أنه ظل وفيا لعبد الناصر بعد وفاته، أى وفيا للاشتراكية، وأنه ألف عنه كتابا، حتى إن الناس فى مصر أطلقوا عليه «أرملة المرحوم» والمرحوم هنا هو جمال عبد الناصر، وأن وفاءه للمرحوم هو الذى سبب له المتاعب، وانتهى به المطاف مراسلا لجريدته، لا يهتم به أحد.

من خلال الإشارات الزمنية فى الرواية، وبعض الأحداث الحقيقية التى عرض لها السارد، نعرف أن زمن الرواية المرجعى هو عام ١٩٨٢، وتتدخل هنا عوامل خارج النص، وعوامل من داخله لتبرز التناقض بين أفكار السارد وقيمه التى كان يؤمن بها، وأفكار وقيم العالم المحيط به، أما عوامل خارج النص فهى معرفة القارئ بالتطور الذى طرأ على أنظمة الحكم العربية من الستينيات حتى الثمانينيات خاصة فى مصر، وأما عوامل داخل النص فهى سلوك بعض شخصيات الرواية الذى ينتمى إلى عالمها عام ١٩٨٢، والذى يتعارض مع أفكار السارد السابقة وسلوكاته مثلما رأينا عند الأمير حامد، وعند يوسف، وعند الأمير الآخر الذى ظهر فى أثناء الرواية وتابعة المصرى «رأفت». هؤلاء قدمهم السارد على أنهم أبطال العالم الجديد والممثلون الحقيقيون لقيمه، على الرغم من إشارات الإدانة التى كانت تند عنه أحيانا، وهؤلاء كانوا يقفون أمام أفكار الماضى وقيمه معلنين رفضهم لها. أما السارد فإنه لا ينتمى إلى هؤلاء كما أن أفكاره الاشتراكية فى الوقت نفسه بدأت تتضعضع، ولذلك فإن أزمة السارد الكبرى ليست فى تمسكه بأفكار الستينيات الاشتراكية، بل فى عدم تمسكه بها دون أن تكون هناك أفكار وقيم بديلة. إنه يقف فى مكان وسط، لا يدعى انتماءه إلى أى جانب، حتى هذا الوسط زلق، هلامى، ليست به أفكار ولا قيم واضحة، لذلك أوصله إلى حالة من الهروب، تجلت فى حبه لبريجيت، على النقيض من ذلك إبراهيم، الذى ظل أمينا للفكر اليسارى، يدافع عنه، ويجادل فيه، ويبدو من خلال حواراته أكثر إيجابية، وأكثر سلامة نفسية.

إذن، تعارض منظومة القيم التى يؤمن بها السارد مع العالم المحيط به دفعه إلى حالة اللامبالاة والملل والهروب والسلبية، وشكل ذلك حوله عالما غريبا معاديا، ولذلك نجد إشارات فى الرواية إلى عدم وجود أصدقاء للسارد فى المدينة، والدائرة الضيقة التى تحيط به تؤمن بالفكر نفسه، كأنه يحتمى بها من هذا العالم الغريب،كما أننا لا نكاد نعثر على فعل إيجابى واحد له فى الرواية، وينسجم هذا مع حالة الهروب التى يعيش فيها.

يعتمد السارد، إذن، فى تشكيل العالم من حوله على عاملين من عوامل الإدراك، هما تعارض منظومة القيم، وتأثير الحالة النفسية بحيث يؤثران بشكل متتابع على جو الرواية ويعطيانها هذا المذاق.

بنية الزمن الروائى

الزمن هو أحد العناصر شبه الغائبة فى التحليل النقدى العربى، والسبب أنه عنصر يصعب الإمساك به مثل بقية العناصر، وقد تحول الزمن فى الرواية من كونه خلفية تجرى أمامها الأحداث فى الرواية القديمة إلى أن أصبح كما يقول بعض النقاد(٤٠) هو الشخصية الرئيسية فى الرواية المعاصرة، وقد فرض ذلك قدراً من الاهتمام، بدأ أولا فى حقل اللسانيات، ثم تحول بعد ذلك إلى مجال نقد الرواية، وأكثر الذين اهتموا بذلك هو توماشفسكى الذى لاحظ أن الحكاية فى الرواية لا تحكى كما هى فى الواقع، أو لا تحكى بشكل يربط الأحداث بمسبباتها، وقد ميز تبعا لذلك بين ما سماه المتن الحكائى، وهو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتى يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائى، وهو يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعى نظام ظهورها فى العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا(٤١). ولعل التمييز بين الاثنين يعود إلى الكيفية التى يظهر بها الزمن فى كل، فالمتن الحكائى يظهر كمجموعة من الحوافز

المتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائى أيضا كمجموعة من الحوافز حسب التتابع الذى يفرضه العمل، وانطلاقا من نوعية هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالا متعددة للتجلى الزمنى كما يظهر من خلال المبنى الحكائى(٤٢).

هناك أيضا تمييز لتوماشفسكى بين زمن المتن الحكائى وزمن الحكى، فالأول يقصد به افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت فى مدة الحكى، أما زمن الحكى فيرى فيه الوقت الضرورى لقراءة العمل أو مدة عرضه(٤٣).

ويعرض آلان روب جرييه لهذا الموضوع من زاوية أخرى فى تعليقه على فيلم من تأليفه وهو «العام الماضى فى مارينباد». إن زمن العمل المحدث ليس بأى حال ملخصا أو عجالة لزمن آخر أكثر امتدادا وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة، على العكس، ففى العمل الحديث نجد تطابقا مطلقا بين الزمنين. إن كل حكاية مارينباد لا تحدث فى سنتين ولا فى ثلاثة أيام، وإنما فى ساعة ونصف ساعة بالضبط، وفى نهاية الفيلم عندما يلتقى البطل البطلة ليسيرا معا، فذلك يبدو كأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شىء ما فى العام الماضى فى مارينباد، ولكننا نحن المتفرجين نفهم أننا كنا هذا العام الماضى طيلة العرض وأننا كنا فى مارينباد. إن قصة الحب هذه التى يقصها علينا الفيلم، كأنها شىء حدث فى الماضى، هى فى الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن، ولا تقص علينا (٤٤). وهو يرى أن العمل ليس شاهدا على واقع خارجى وإنما هو واقع نفسه(٤٥).

ويعارضه ميشيل بوتور فى هذا الرأى حين يقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب «الروائى» خلاصة قصة نقرؤها فى دقيقتين أو فى ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماما(٤٦).

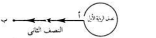
ويفرق تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو بتعبير توماشفكى بين زمن المتن الحكائى وزمن المبنى الحكائى، فيرى أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى زمن خطى، فى حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى آن، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتى الواحد منها بعد الآخر(٤٧).

ومن أجل أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعانى خطى فإن الروائى يلجأ إلى تشويه الزمن باستخدام الإرجاعات الزمنية والاستباقات، والإرجاعات تعنى استرجاع حدث سابق عن الحدث الذى يحكى(٤٨). وينقسم إلى: إرجاع داخلى حين لا يتجاوز الحدث المحكى الثانى الحدث الأول كأن يحكى على لسان أحد الشخصيات، وإرجاع خارجى حين يتجاوز الحدث الأول، وتنقسم الاستباقات التقسيم نفسه.

هناك أيضا مفاهيم تتعلق بتسارع الزمن وتباطئه فى المبنى الحكائى، وهى مفاهيم التلخيص والوقف والحذف والمشهد، فالتلخيص يكون فيه زمن الحكى أقل من زمن القصة، والوقف يكون فيه زمن الحكى أكبر من زمن القصة، والحذف هو الانتقالات الزمنية بين مشاهد المتن الحكائى، وأما المشهد فيتعادل فيه زمن الحكى مع زمن القصة ويكون ذلك فى الحوارات.

هناك أخيرا، على المستوى الكلى للعمل، ما يمكن تسميته الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية، فالداخلية هى زمن القصة وزمن السرد وزمن القراءة، والخارجية هى زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخى وهناك علاقة جدلية تربط هذه الأزمنة معا بحيث يؤثر أحدها فى الآخر، وهذه العلاقة تعطى العمل طابعا خاصا على مستوى البناء، وعلى مستوى التلقى.

يستخدم بهاء طاهر فى روايته ما يسميه اللسانيون العرض المؤجل؛ وهو أن يبدأ السارد الأحداث فى تطورها المتنامى، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال التطور(٤٩). فقد بدأ الرواية من نقطة مكاشفته لنفسه بحب بريجيت، ثم استمر بعد ذلك عن طريق الإرجاعات فى حكاية الأحداث منذ البداية إلى أن وصل مرة أخرى إلى النقطة الأولى فى منتصف الرواية تقريبا ثم استمرت الأحداث بعد ذلك، ويمكن تصويره فى الشكل التالى:



حيث تمثل(أ) نقطة البداية، والدائرة الأحداث فى تناميها، وعودتها مرة أخرى إلى (أ) والخط المستقيم بقية أحداث الرواية.

يستغرق زمن السرد أشهراً قليلة، يحتل اليوم الأول من هذه الأشهر أكثر من ثلاثة فصول من الرواية التى يبلغ مجموع فصولها أحد عشر فصلا، وإذا قيست عدد الصفحات فإنه يحتل (٦٢) صفحة من مجموع صفحات الرواية الذى يبلغ (٢٤٣) بنسبة ٢٥,٥ ٪ تقريبا. فى هذا اليوم الأول تظهر أهم شخصيات الرواية: السارد، بريجيت، إبراهيم، مولر، وهؤلاء ظهروا بشكل مباشر، كما ظهرت أيضا شادية ومنار بشكل غير مباشر على ألسنة الشخصيات الأولى، أما بقية الشخصيات المهمة فقد ظهر أغلبها فى اليوم التالى، وهم يوسف و برنار وإيلين، وظهر الأمير العربى على لسان يوسف. وإذا قسم زمن السرد حسب فصول الرواية فإنه يظهر فى الشكل التالى:

الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	السادس
اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول +اليوم الثانى	اليوم الثانى + بقية الأسبوع	بضعة أيام بعد الأسبوع الأول

السابع	الثامن	التاسع	العاشر	الحادى عشر
مدة غير محددة	الزمن يتقدم أياماً قليلة	أيام قليلة	أيام قليلة	أيام قليلة

ومكانيا، فإن كل أحداث الرواية تدور فى مدينة واحدة، على الرغم من تأثير بعض الأحداث الخارجة عن النص مثل اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢.

أما بنية الزمن فى كل فصل فإنها تظهر على النحو التالى:

فى بنية الأول تتتابع الأحداث كما يلى:

(١) يكاشف السارد بريجيت ـ دون أن يسميها ـ بحبه.

(٢) قراره بالذهاب إلى المؤتمر.

(٣) عدم ذهابه إلى المطار حيث ميعاد وصول الطائرة المصرية.

(٤) تذكره ما يمكن أن يعتذر به رئيس التحرير عن عدم نشر رسائله.

(٥) يعود بذهنه إلى لحظته الحاضرة حيث يسير بسيارته فى غابات المدينة.

(٦) تذكـره أول رحلة له مع منار (زوجـه الأولى إلى بلغاريا). الغابة التى يسير فيها تستدعى هذه الرحلة.

(٧) يعود مرة أخرى إلى لحظته الحاضرة.

(٨) يتذكر كيف بدأ تعارفه بمنار، وكيف تطورت علاقته بهـا إلى أن انتهـت بالزواج وإنجـاب الطفلين، ثم الخلافات بينهما.

(٩) يعود إلى لحظته الحاضرة، ويدخل قاعة المؤتمر.

(١٠) وتستمر بقية أحداث الفصل فى خط زمنى مستقيم، حيث يروى وقائع المؤتمر بالتفصيل.

وبنية الزمن فى الفصل تبدو فى التخطيط التالى:



والفصل الثانى تتابع الأحداث فيه كما يلى:

(١) يلتقى صديقه القديم إبراهيم عند مدخل قاعة المؤتمر.

(٢) يتبادلان أحاديث ودية.

(٣) يتذكر تطور علاقته بإبراهيم قديما (والتذكر هنا لا يتم فى شكل مونولوج داخلى بل كأنه حديث إلى القارئ).

(٤) يعود إلى لحظته الحاضرة.

(٥) يستمر فى حديثه مع إبراهيم.

(٦) يتذكر خلافاته مع منار ويعرض فى أثناء ذلك طبيعة التغير السياسى فى مصر بين عبد الناصر والسادات.

(٧) يعود إلى لحظته الحاضرة.

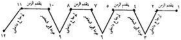
(٨) يستمر فى مناقشاته مع إبراهيم.

(٩) يتذكر علاقة إبراهيم بشادية والكيفية التى تطورت بها.

(١٠) يعود إلى لحظته الحاضرة

(١١) يستمر مع إبراهيم.

(١٢) يتذكر أسباب طلاقه من منار.



بقية فصول الرواية لا يكاد يختلف بناء الزمن فيها عن بناء الزمن فى الفصلين الأول والثانى، وهو كما نرى بناء تقليدى لاتمثل فيه الإرجاعات الزمنية بنوعيها أية تشوهات زمنية، مثلما يحدث فى شكل أكثر تعقيدا فى بعض الروايات الجديدة ويستخدم السارد الإرجاع الزمنى لإضاءة الحدث الآنى وتجذيره أو لكشف جوانب خفية فى الشخصية الحاضرة، ويتم الإرجاع غالباً فى شكل مونولوج داخلى، وأحياناً فى شكل سرد مباشر، وفى بعض الأحيان يتم ذلك من خلال الحوار مثلما حدث مع بريجيت حين قصت حكاياتها مع زوجها إلى السارد[٥٠].

هذا العرض يبين أن الفروق بين المتن الحكائى لرواية (الحب فى المنفى) والمبنى الحكائى لها فروق قليلة؛ فمسار الأحداث الرئيسية فى كل يكاد يتطابق، لا تؤثر عليه مثل هذه الإرجاعات التى تمثل تعليقات متناثرة على الأحداث والشخصيات، ولعل الفارق الرئيسى يتمثل فى النقطة التى بدأ بها السارد روايته، فيما غير ذلك تسير الأحداث فى خط زمنى مستقيم حتى النهاية.

فى تحليل كل فصل على حدة من زاوية: التلخيص والوقف والمشهد والحذف؛ حيث يسرع السارد بالزمن أو يبطؤه من خلال هذه التقنيات، نجد فصول الرواية تتفاوت فى سيطرة أحد هذه التقنيات عليها دون غيرها. فالفصل الأول يسيطر عليه التلخيص، وفيه يختصر السارد أحداثاً كثيرة فى حيز زمنى قليل، والفصل الثانى يتعادل فيه استخدام السارد التلخيص والمشهد فى شكل متبادل، ويستغرق الفصل الثالث مشهدين كبيرين تتخلله بضع وقفات وتلخيص واحد ويلجأ إليهما السارد لإضاءة بعض جوانب الحوار وتستغرق المشاهد أكبر حيز فى الفصل الرابع مع تلخيصين وأربع وقفات، والفصل الخامس تسيطر عليه المشاهد تماما وكذلك الفصل السادس، أما السابع فتسيطر عليه التلخيصات. والثامن والتاسع تسيطر عليهما المشاهد تماما، وتتعادل المشاهد والتلخيصات فى الفصلين العاشر والحادى عشر، وكما رأينا فإن نسبة السيطرة كما يلى:

- مشاهد ستة فصول ٣ - ٤ - ٥ - ٨ - ٩

- تلخيص فصلان ١ - ٧

- مشترك ثلاثة فصول ٢ - ١٠ - ١١

أى أن أكثر من نصف الرواية له طابع المشهد الحوارى، على حين تقل التلخيصات، ولا تستحوذ إلا على فصلين من فصول الرواية، وهما الفصل الأول الذى يعرض فيه السارد تاريخه الشخصى والفصل السابع الذى كان محوره دخول إسرائيل لبنان عام ١٩٨٢، وأما الوقفات فإنها قليلة ويلجأ إليها السارد أحيانا خاصة فى فصول الرواية الأولى.

وهاك مقطع حكائى يمثل كل مفهوم:

أولاً المشهد:

وكان مولر يكلمها وقتها بالألمانية التى أفهم منها بعض العبارات واستطعت أن أميز منها قوله: هل هو عقاب ؟ ليس هذا حسناً يا بريجيت.

اتجه إبراهيم نحوها وقال بلهجة حميمة كأنه يعرفها من زمن طويل على طريقة الصحفيين حين يحاولون إغراء الآخرين بالحديث: بريجيت أنت ألمانية أو أسبانية؟ فردت : لا هذه ولا تلك. أنا نمساوية. قال إبراهيم: ولكن واضح أنك تجيدين الأسبانية تماما. كان بيدرويتكلم أحيانا بسرعة شديدة، وبصوت خافت فى معظم الأحيان. لكنك كنت تتابعينه باستمرار أين تعلمت الأسبانية؟ - فى الجامعة. ثم سكتت

قليلا وقالت: وهى أيضا لغة زوجى. خيل إلىّ أن صوتها تغير قليلا وهى تقول ذلك، وخيل إلى أيضا أنى لاحظت نوعاً من الدهشة فى وجه إبراهيم حين تكلمت عن زوجها، ولكنه واصل بلهجته العادية وزوجك أسبانى أو من أمريكا اللاتينية؟

رنت فى صوتها نبرة من التحدى لم أعرف سببها، وهى تخاطب إبراهيم: ـ لا من أسبانيا ولا من أمريكا اللاتينية هو أفريقى من قارتكم من غينيا الاستوائية. سألها إبراهيم: وهم يتكلمون الأسبانية هناك؟ وكنت أعرف أنه يسأل لمجرد أن يقول شيئا. ولكن بريجيت ردت والتوتر يزداد فى صوتها: أنت صحفى، ومن أفريقيا، ولا تعرف إن كانوا يتكلمون الأسبانية هناك أم لا؟

ثم تراجعت على الفور وقالت: أنا آسفة، لم أقصد ما قلت، هو بلد صغير على أى حال، ولم أقابل كثيرا من الناس يعرفون شيئا عنه.

تدخلت فى الحوار لكى أنقذ إبراهيم الذى احتقن وجهه وقلت: إذن حدثينا أنت عن هذا البلد، أعترف أننى أيضا لا أعرف شيئا عن غينيا الاستوائية: هل ذهبت إلى هناك؟ قطبت جبينها، وبدا عليها التردد لحظة قصيرة ولكنها تغلبت على ذلك التردد بسرعة واندفعت تقول: كنت أنوى الذهاب، ولكنى طلقت قبل أن أذهب[٥١].

يبدأ المشهد بتلخيص لحوار بالألمانية بين مولر وبريجيت. لا يفهم السارد منه إلا بضع جمل، يبدأ حوار بين أطراف ثلاثة: إبراهيم وبريجيت. أولاً، ثم السارد بعد ذلك، ما يمكن ملاحظته هنا، وهو يمثل سمة عامة فى كل حوارات الرواية، أن السارد لا ينقل الحوار فقط، بل ينقل أيضا الانفعالات المصاحبة له، وهى انفعالات ظاهرة دون أن يحاول استبطان أسبابها، كذلك ينقل أيضا إيقاع الحوار، مثلا رد بريجيت على سؤال إبراهيم «أين تعلمت الأسبانية»؟ لم يكن دفعة واحدة. فى الجامعة وهى أيضا لغة زوجى. بل إن ردها جاء متقطعاً، جزآن فصل بينهما سكوت قليل.

هذا السكوت الذى أعقبته جملة «وهى أيضا لغة زوجى» أراد به السارد الإيحاء بتردد بريجيت بين بوحها بهذه المعلومة أو عدم بوحها، هذا التردد يعنى أن هناك شيئا حول هذه المعلومة تريد إخفاءه، وهو ما صرحت به فى نهاية المشهد بأنها طلقت من زوجها، كذلك ما سيعرف بعد ذلك من ظروف تعرفها على زوجها، وما أحاط بعلاقتهما إلى أن انتهت بالطلاق.

ثانيا: التلخيص

حيرتنى معرفة ما يريده الأمير من بريجيت أو منى، وتذكرت أننى فى الفترة الأخيرة كنت ألاحظ هنديا معينا يجلس فى المقهى حين ألتقى ببريجيت، وأننى كنت ألقاه أحيانا فى الطريق أمام البيت ولكنى لم أهتم بذلك. قلت ربما هى مصادفة، من يهمه أن يراقبنا؟ وظللت أياما بعدها أيضا أحاول الاتصال بالأمير فى الرقم الذى حصلت عليه من بريجيت، ولكن ليندا هى التى كانت ترد على باستمرار لتقول إن سموه غير موجود. ولم أفلح أيضا فى الاتصال بيوسف لأرى إن كان يعرف أخباراً عن الأمير، لم يكن موجودا بدوره فى أى وقت، وأخيرا ذهبت إلى المقهى، رغم أنى كنت أحاول تجنب اللقاء مرة أخرى بإيلين، رأيت برنار يجلس فى ركنه المعتاد، وأمامه كوب البيرة[٥٢].

يختصر السارد الزمن فى هذا المقطع بواسطة بعض التعبيرات مثل «وتذكرت أننى فى الفترة الأخيرة...»، «كنت ألقاه أحيانا..»، «وظللت أياما...» مثل هذه التعبيرات كانت نقاط الارتكاز التى اعتمد عليها السارد فى الانتقال من حدث إلى آخر ليختصر الأحداث، وليختار من بينها الأكثر ملاءمة لموضوعه، كما كانت كثرة الأفعال مؤشرا آخر على اختصار الزمن.

هذا المقطع الحكائى الذى يمثل التلخيص هو سرد عادى، لكن ماذا عن المونولوج الداخلى الذى يتذكر فيه

السارد أحداثا كثيرة وقعت قبل ذلك؟ هل يصنف على أنه تلخيص؟ إنه من هذه الزاوية يحتوى على زمنين: الأول زمن داخلى للأحداث المتذكرة، وقد يمتد أياما أو سنوات، والثانى زمن خارجى للحظة التذكر نفسها ومداها داخل العمل الروائى فإذا نظر إلى محتوى المونولوج فهو تلخيص، وإذا نظر إلى إطاره الزمنى فهو وقفة أو مشهد تبعًا لتحديدات السارد الزمنية حول المونولوج نفسه.

ثالثا: الوقفة.

ثم عدنا نلزم الصمت، راحت تدخن، وتجيل عينيها بين مولر وإبراهيم المنهمكين فى الحوار ولاحظت أن التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر ذلك المؤتمر الصحفى مع ألفريد وإيبانيز مازال باقيا فى عينيها الواسعتين، كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة، وجفناها يختلجان باستمرار وهى تحاول أن تتغلب على هذا بالاستغراق فى التدخين، وببسمة ثانية على شفتيها، واكتشفت وأنا أنظر إليها عن قرب لأول مرة أن ملامحها كبيرة إلى حد ما، كان أنفها طويلا وبارزا وفمها واسعا قليلا، ولكن كل شىء فى وجهها يبدو مع ذلك متناسقا وجميلا بجبهتها العريضة وشعرها الذهبى اللامع الكثيف الذى كان مفروقا فى منتصفه، وقد صنعت منه ضفيرة طويلة تلتف فى دائرة مستوية خلف رأسها، ويبرز تحتها عنقها الأبيض العالى، واكتشفت وأنا أتطلع إليها أن ابتسامتها لم تكن مفتعلة مع ذلك، بل إن وجهها باسم بطبيعته، وحاولت أن أعرف من أين يأتى هذا الإحساس، ولكن لم أستطع أن أحدد[٥٣].

مثل هذا الوصف نادر فى الرواية، ولم يتكرر بعد ذلك فى عرض السارد لبقية الشخصيات. لاشك أن لبريجيت فى هذا المقام خصوصية، فهى التى بدأ الراوية بإعلان حبه لها، ثم عاد عن طريق ذاكرته إلى حكاية القصة منذ البداية، وهى التى ستحتل مع السارد أكبر مساحة فى الحكى. من ناحية أخرى، فمن البدهى أن إدراك السارد لجمال لبريجيت قد أخذ مساحة زمنية أقل من وصفه لهذا الجمال، وإن كان يلاحظ على الوصف فى المقطع السابق أنه التبس بالحركة فى بعض جوانبه، والحركة لا تكون إلا فى زمن، من مثل «كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان»، «تحاول أن تتغلب على هذا بالاستغراق فى التدخين».

آخر جوانب الزمن هو ما يتصل بالأزمنة المحيطة بالنص وهى:

- زمن القصة ١٩٨٢ يتصل بالسارد.
- زمن الكتابة ١٩٩٥ يتصل بالمؤلف.
- زمن القراة ١٩٩٥ ... يتصل بالقارئ[٥٤].

فكيف تتفاعل هذه الأزمنة الثلاثة فيما بينها وتؤثر على النص نفسه، إن أكثر الأزمنة تأثيرا هنا هو زمن القارئ، فهو الذى ينشط التفاعلات الأخرى، ويحدد طبيعة المنتج عنها، يليه فى التأثير زمن الكتابة، وهما معا يؤثران فى زمن القصة بشكل حيوى، ومجال التأثير الكبير هو القيم التى أراد المؤلف بثها من خلال النص، وهى قيم ارتبطت بالزمن وعبرت عنه، وقد أراد أن يبرز خسارة الحلم الاشتراكى، وهذا واضح منذ غلاف القصة حين وضع عليه أبياتا لمحمود درويش:

«خسرت حلما جميلا/ خسرت لسع الزنابق/ وكان ليلى طويلا/ على سياج الحدائق/ وما خسرت السبيلا..».

وكذلك صورة حنظلة لرسام الكاريكاتير الفلسطينى المبدع ناجى العلى، بكل ما ترمز إليه، وحاول أيضا إبراز الكيفية التى تجلى بها فقدان الأنظمة العربية استقلال قرارها وتبعيتها للغرب الذين هم ليسوا أصدقاء للعرب فى التحليل النهائى لفكر المؤلف. هذه القيم التى لم يشأ المؤلف إخفاءها فى ثنايا العمل - بل ظهرت أحيانا على نحو مباشر - تقف أولا فى مواجهة القيم التى يعتنقها القارئ، فقد يقبلها قارئ قبولا حسنا إذا مثلت فكرة أو عبرت عن بعض جوانبه، وهو ما يفسر الاستحسان الكبير الذى قوبلت به فى أوساط اليسار المصرى، حتى إنها وصفت بالرواية «الكاملة الأوصاف»[٥٥]. وقد ترفض تماما إذا تعارض مجال القيم بين الرواية والقارىء وقد يقف منها آخر موقف اللامبالاة.

إن التفاعل فى مجال القيم بين القارئ والنص يؤثر أيضا على جوانب النص الجمالية، ونتيجة هذا التفاعل هى التى تحدد الكيفية التى يتلقى بها القارئ بقية الجوانب وشرح ذلك له مجاله الواسع فى نظرية التلقى.

لم يلجأ بهاء طاهر، إذن، فى (الحب فى المنفى) إلى تقنيات الرواية الجديدة سواء فى تفتيت الزمن أو فى أسلوب السرد والعرض، أو البناء الوظائفى للمبنى الحكائى، بل انتمى فى كل هذا إلى مرحلة ما قبل الرواية الجديدة «والكتابة عبر النوعية»، وغير ذلك من الأشكال المرتبطة بالمغامرات الأدبية الجديدة. وقد استطاع بهاء طاهر تطوير أساليب السرد التقليدى فى بناء روايته فى هذا الشكل المحكم الذى عرض البحث لجوانب منه. وبقدرته وسيطرته على هذه الأساليب، استطاع بهاء طاهر فى (الحب فى المنفى)، مثلما استطاع فى رواياته الأخر وقصصه القصيرة، أن يكون صوتاً مميزاً بين الروائيين العرب.

الهوامش :

(١) ليست هذه إشارة إلى حركة النقد الجديد فى فرنسا التى تزعمها رولان بارت.

(٢) هذه القفزات النوعية التى حققها النقد لم تأت من خلال استقراء للرواية العربية، بل عن طريق الترجمة خاصة عن الفرنسية.

(٣) لعل إدوار الخراط هو النموذج البارز لهذه القضية.

(٤) نشرتها دار الهلال فى العدد ٥٥٩ من سلسلة روايات الهلال، يوليو ١٩٩٥.

(٥) هذه المفاهيم عرض لها كمال أبو ديب فى كتابه **فى الشعرية** الذى كان يطمح من خلاله أن يقدم بناءً نقدياً متكاملاً لهذا المصطلح، لكن تركيز شواهده فى الشعر حصر مفاهيمه النقدية، وربما لو تعامل مع النصوص الروائية بمثل هذا التركيز الذى تعامل به مع نصوص أدونيس لاكتشف أن النص الروائى يقدم جمالياته من خلال تقنيات تختلف فى بعض أنحائها عن تقنيات الشعر، وهذا يؤدى إلى اتساع مفهوم الشعرية.

(٦) فولفجانج كايزر: من يحكى الرواية ، من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى. الرباط ١٩٩٢، ص١١٢.

(٧) صلاح فضل، **شفرات النص**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ـ باريس طبعة أولى ١٩٩٠، ص: ١٤٧ وما بعدها.

(٨) تزفيتان تودوروف **«مقولات السرد الأدبى»**، من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى** ، ص٥٨.

(٩) بهاء طاهر: **الحب فى المنفى** ، ص٥.

(١٠) المصدر السابق: ص٢٦.

(١١) المصدر نفسه: ص٥٧.

(١٢) نفسه: ص٤٨ ـ ٤٩.

(١٣) تزفيتان تودوروف: **نقد النقد**، ترجمة سامى سويدان، منشورات مركز الإنماء القومى، بيروت طبعة أولى: ١٩٨٦، ص٧٧.

(١٤) المرجع السابق: ص٧٨ .

(١٥) المرجع السابق: ص٨٢.

(١٦) رولان بارت: موت المؤلف **«نقد وحقيقة»** ترجمة : منذر عياشى، دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية، الرياض ـ السعودية، طبعة أولى: ١٤١٣هـ، ص ١٢.

(١٧) المرجع السابق: ص١٤.

(١٨) المرجع نفسه: ص١٦

(١٩) هذا جانب من الجوانب، ولا شك أن ما قدمته البنيوية من إسهامات، وفلسفتها فى النظر إلى الإبداع تجعل دور المؤلف مقحماً على العمل.

(٢٠) فولفجانج كايزر: «من يحكى الرواية» من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**، ص١١٣.

(٢١) تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى من كتاب **«طرائق تحليل السرد الأدبى»**، ص٦٤.

(٢٢) المرجع السابق: ص٦٥.

(٢٣) المرجع نفسه: ص٤٨ .

(٢٤) المرجع نفسه: ص٤٨ .

(٢٥) المرجع نفسه: ص٤٩ .

(٢٦) محمد مصطفى بدوى : كولردج دار المعارف. سلسلة نوابغ الفكر الغربى ـ القاهرة ١٩٥٨ . يقول كولردج: «إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق، أما الخيال الثانوى، فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثال، إنه فى جوهره حيوى؛ بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها»، ص١٥٦ ـ ١٥٧.

(٢٧) فلا ديمير بروب: **مورفولوجيا الحكاية الخرافية**/ ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر. . كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ٥٦، طبعة أولى: ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص ٧٦.

(٢٨) رولان بارت: «التحليل البنيوى للسرد من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ص: ١٤.

(٢٩) المرجع السابق: ص١٤ .

(٣٠) نقلا عن مقال «التحليل البنيوى للسرد» المرجع السابق من ص١٤ إلى ص١٩.

(٣١) بهاء طاهر: الحب فى المنفى ، ص: ١١.

(٣٢) المرجع السابق: ص١١ ـ ١٢

(٣٣) عرض البحث لجانب من هذا الموضوع قبل ذلك.

(٣٤) راجع فى هذا الموضوع المعقد، وفى تفصيل الحواس الإحدى عشرة كتاب مدخل علم النفس ، تأليف: لندال. دافيدوف. ترجمة: سيد الطواب/ د. محمود عمر، دار ماكجروهيل للنشر ، ودار المريخ ، المملكة العربية السعودية، الرياض: ١٩٨٠م ص٢٤٥ وما بعدها.

(٣٥) انظر على سبيل المثال المقطع الأول من رواية **الصخب والعنف** لوليم فوكنر الذى رواه بنجى المعتوه. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، طبعة ثالثة: ١٩٨٣م كذلك فيلم «فورست جامب» الذى عرض عام ١٩٩٥.

(٣٦) المقطع الآتى يعبر بشكل عميق عن تأثير الحالة النفسية على سارد **رباعيات الإسكندرية**، وكيف رأى المدينة من خلال هذه الحالة «شوارع تسرع عائدة من أحواض السفن، وبيوتها المهلهلة النخرة مائلة على جنبها، يتنفس بعضها فى فم البعض الآخر، وشرفات مقفلة الأبواب تعج بالفئران. ونساء هرمات امتلأ شعرهن بدماء البق، وحيطان مقشورة تنحنى سكرى إلى الشرق وإلى الغرب منحرفة عن مراكز جاذبيتها الحقيقى، شريط الذباب الأسود الذى يلصق نفسه بشفاه الأطفال وعيونهم بسنابح رضية من الذباب الصيفى فى كل مكان...» رباعيات الإسكندرية. جوستين ـ لورانس داريل، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر. ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسى، الطبعة الأولى ١٩٦١، ص٢٩ .

(٣٧) تجرى أحداث الرواية فى مزرعة موز فى أفريقيا، ويستغرق السارد معظم صفحات الرواية فى وصف الأشياء والأحداث فى مظهرها الخارجى المحايد دون أن يلتبس هذا الوصف بأى تأثير نفسى.

راجع : روب جرييه «**غيرة**» ترجمة: سمير عزت نصار. دار النسر للنشر والتوزيع عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٨ ، وانظر مثلا ص٢٣ التى تقدم نموذجا للسارد فى هذه الرواية.

(٣٨) فى الفصول الأولى يتحدث السارد عن أحد أبطال الرواية الذين تعاونوا مع الأمريكيين.

انظر ص٤٧ . رواية «**مدن الملح التيه**» عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٥م.

(٣٩) مثلا: **عصفور من الشرق**: توفيق الحكيم/ **قنديل أم هاشم**: يحيى حقى/ **موسم الهجرة إلى الشمال**: الطيب صالح.

(٤٠) آلان روب جرييه: **نحو رواية جديدة** ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر بدون تاريخ ، ص١٣٤.

(٤١) نظرية المنهج الشكلى: **الشكلانيون الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢، ص١٨.

(٤٢) سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائى**، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٩ ، ص٧٠ .

(٤٣) **نظرية المنهج الشكلى**: ص١٩٢

(٤٤) **نحو رواية جديدة**: ص١٣٥

(٤٥) المرجع السابق: ص١٣٦

(٤٦) ميشيل بوتور: **بحوث فى الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت ١٩٧١، ص١٠٢ .

(٤٧) ترفيتان تودوروف: «مقولات السرد الأدبى» من كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى** ، ص٥٥ .

(٤٨) **تحليل الخطاب الروائى**، ص٧٧ .

(٤٩) المرجع السابق: ص٧٠ .

(٥٠) بهاء طاهر: الحب فى **المنفى**، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٥١) المرجع السابق ص ٤٦ ـ ٤٧ .

(٥٢) المرجع نفسه، ص١٩٤ .

(٥٣) المرجع نفسه: ص٤٤ ـ ٤٥ .

(٥٤) تاريخ نشر الرواية.

(٥٥) كان هذا عنوان مقال على الراعى فى جريدة «**الأهرام**» فى شهر أغسطس عن الرواية.

شخصيات غربية

فى روايات عربية

صلاح صالح*

العلاقة بين الشرق والغرب، بين العرب وأوروبا، المتأثرت بالمحاور الفاعلة لعدد كبير من الروايات العربية، منذ بدء عهد العرب بالرواية[١]، ضمن شكلها الحالى، وليس عبر أشكال السرد القصصى ونوبّاتها المعروفة فى الكتب التراثية كقصص القرآن، والقصص فى كتب السير والتراجم والأدب والأخبار[٢]، وحتى أيامنا المشرفة على نهايات القرن العشرين.

لقد توزعت الشخصيات الغربية فى الروايات العربية، على اختلاف تواريخ صدورها، بين مكانين رئيسيين: الأول: أوروبا فى الروايات التى دارت أحداثها فى بلدان أوروبية (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس، (وموسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، (قصّة حب مجوسية) لعبد الرحمن منيف. والثانى: البلدان العربية أو الشرقية (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف، و(اللاز) للطاهر وطار و(مسك الغزال) لحنان الشيخ. وتنفرد (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، بعزل مكان اللقاء بين الشخصيات العربية والغربية عن أوروبا والوطن العربى، وجميع البلدان الأخرى، وتقيمه على سفينة فى البحر المتوسط، الذى يشكل مجالاً مكانياً مزدوجاً، وربما زمانيا مزدوجا، للفصل واللقاء بين أوروبا والعرب. وكأن (السفينة) رغم واقعيتها الحاملة إمكان التحقيق ، فى الحياة والتخييل الروائى، انعدام للمكان أو مكان مطلق، مزدحم بالرموز والدلالات.

ولابد من الإشارة، فى هذا السياق، إلى وجود روايات عربية كثيرة، يحضر فيها الغربيون بأعداد كبيرة ومتنوعة، كـ (نجمة أغسطس) المزدحمة بمجموعات العمل الروسية والسويدية، أو المجموعات الكبيرة من جنود المستعمرين، فى الروايات التى تعرضت لمواضيع المجابهة معهم، وهذا ما لن يستدعى الوقوف والدراسة، لأن البحث معنى بالغربى، من

*جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

حيث هو شخصية روائية، لها فعلها الخاص وديناميتها الخاصة فى صنع النسيج الروائى.

إن كثرة الروايات العربية المكتظة بمثل هذه الشخصيات، تجعل استقصاءها أمرا صعبا وعديم الفائدة، فالاستقصاء يقع خارج الحدود التى يستهدفها البحث، لانتساب الاستقصاء إلى حقول الفهرسة والإحصاء والتصانيف المعجمية، مع تأكيد عدم وجود ضير فى أن تستفيد البحوث مما لدى هذه الحقول من وسائط الاستضاءة المعرفية، المكتسية أحيانا ببعض الإيحاءات ذات الدلالة الخاصة كالإحصاء، ولكن ابتغاءها الحصرى يثقل البحث بما لا يعنيه، وبما لا يعطيه عمقا خاصا أو دلالة خاصة، لذلك، سأختار بعض الروايات، للتحدث عن بعض شخصياتها الغربية، انطلاقا من جملة أسس، محكومة مسبقا بحدود اطلاعى أولا، وبذائقتى الفردية، التى تنسب إلى هذه الروايات ولشخصياتها، ما تنسبه إليهم من قيم فنية وفكرية، ثانيا، دون أن يعنى وجود الذائقة الفردية وتدخلها فى الاختيار تغييبا للعناصر الموضوعية المستعينة بالمنطق الدرسى والنقد، فالذائقة الشخصية بحد ذاتها مركّب موضوعى، لا ينشأ، وربما يستحيل أن ينشأ، خارج الأطر الدرسية ومعايير النقد. والأسس هى:

١ــ مراعاة الجدة فى التناول. لقد تناول الباحثون العرب والنقاد مسألة العلاقة مع الغرب فى الرواية العربية بكثير من الاهتمام والاحتفاء الخاص، لما لهذه العلاقة من أوجه فى تشكيل المنطقة العربية «سياسيا واقتصاديا وعسكريا واجتماعيا وحضاريا»(٣). لذلك، سأحاول الابتعاد عما تناولته الأبحاث الأخرى باستفاضة وتفصيل، مع الإشارة إلى قابلية الموضوعات والشخصيات التى تم بحثها واستعراضها إلى مزيد من البحث والتفصيل. ليس لأن الدراسات كانت قاصرة ومحدودة، بل لأن العمل الفنى الجيد قابل لقراءات متعددة.

٢ـ تمتّع النماذج بالسوية الفنية العالية. فالرواية غير الجيدة فنيا لا تستطيع أن تطرح أفكارا ذات شأن، ولا تستطيع أيضا أن تقدم شخصيات لها عمقها الخاص وغناها الخاص، وقابليتها بالتالى للبحث والتحليل، واستقراء الملامح ومحاولة تعميمها على المساحة التى تشملها حرارة الأنموذج؛ فالعمل الفنى الذى يعجز عن تحقيق الفنية المقنعة، يعجز بالضرورة عن تقديم الأفكار المقنعة، لأن مخاطبة الوعى بواسطة الفن أيسر من مخاطبته عبر الفكرة المجردة.

٣ـ توزع النماذج على عدد من البلدان العربية، لتجنب الخصوصية الإقليمية التى قد تتحكم فى سيرورة هذه الرواية أو تلك.

٤ـ صدورها فى العقود الأخيرة من هذا القرن، وهذا ما يعطى تناولها أهمية تنتسب إلى مجرد الجدة فى التناول.

ما الذى تضيفه دراسة الشخصية؟

فى دراسة الشخصية، يحسن التفريق بين دراستها من وجهة نظر الفلسفة وعلم النفس، ودراستها من وجهة نظر الفن، ولانستطيع، لضيق المجال، أن نقف لدى الشخصية خارج المنظور الفنى، بالرغم من كثرة التواشجات بين الفن والفلسفة.

الشخصية قبل كل شئ مقولة من مقولات القيمة، وهى تحقيق لغاية وجودية، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية. وهى أيضا رمز على التكامل الإنسانى والقيم الدائمة، وهى شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعا(٤).

إن نزع الصفة الفردية عن مفهوم الشخصية أهم ما يعطى دراسة الشخصية «فلسفيا وفنيا» قيمتها، فالشخصية إضافة إلى ماتم ذكره، مركب إنسانى مجتمعى، يحكمه اتساق ـ ليس متجانسا بالضرورة ـ عضوى وبيئى وثقافى شامل، فتنضوى تحت العضوى الملامح الشكلية والنفسية والبنية الجسدية والجنس، وتنضوى تحت البيئى مجمل العناصر الجغرافية والتاريخية والانتماء القومى والعرقى وما إلى ذلك، ويشمل «الثقافى» كل البنى التى ينطبق عليها مفهوم «ما فوق العضوى» فى السلسلة التصاعدية التى استخدمها سبنسر شكلاً من أشكال تلخيص الوجود وتفسيره: «اللاعضوى، العضوى، مافوق العضوى»(٥)، وبتعبير آخر: يشكل

«الثقافى» كامل كتلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التى تطبع الشخصية بمقادير مختلفة.

الفرد عموما ينزع خلال تجربة التشقيف إلى تبنى الشخصية النموذجية التى ترسمها بيئته أو جماعته، ولذلك يمكننا تحليل الشخصية المتحققة فى الواقع الموضوعى من الإشراف على مقدار كبير من العناصر المجتمعية والبيئية التى ينتمى إليها الفرد ـ الشخصية موضوع التحليل، ويمكننا أيضا من الوقوف على مقادير كبيرة من عناصر العقلية الجماعية السائدة، وعلى ما يدعى «نفسية الجماهير». فكيف إذا تم تجاوز الشخصية فى الواقع الموضوعى إلى الشخصية فى الفن؟ إن أى فنان سواء كان روائيا أو غير روائى، ومهما كان شأنه التقنى والمعرفى، يحاول أثناء رسم شخصيته أن يحشد عبرها أكبر كمية ممكنة من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التى يراها متحدرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالى نافذة يمكن الإطلال منها على مساحات واسعة من الواقع الحياتى، ويمكن أن تكون أيضا مسبرا يساعدنا فى تعرف التراكب الرأسى لمجمل القضايا الأخرى التى يضيق عنها المسح الأفقى.

وحتى فى الأحوال التى يتعمد فيها الفنان ـ الروائى خصوصا ـ أن يسرف فى تقديم ملامح شديدة الخصوصية والفردية عبر شخصيته، فإن هذه الشخصية أيضا تتمتع بصلاحية استخدامها لرصد ماحولها، لأن من غير الممكن ـ فنيا وواقعيا ـ وحتى فى حالة الافتراض النظرى، أن تتقدم مقطوعة ومعزولة عما حولها، لأن مقادير كبيرة من «ثقافية» الفنان وخبراته الحياتية العامة وتقنيته الخاصة، ومقادير كبيرة أيضا من «لاوعيه» تنتمى إلى عناصر مجتمعية وثقافية عامة تشاركه فى امتلاكها ومعايشتها أعداد أخرى ـ لا محدودة ـ خضع تكوينها النفسى والحياتى والثقافى لمؤثرات مماثلة.

ومن جانب آخر، نجد أن الفنان لايستطيع تقديمها معزولة ومتمايزة، ما لم يشر إلى نقاط تمايزها، فلا يمكن تقديم المتمايز خارج الإطار الذى يتمايز عنه، وإلا فقد سبب اعتباره متمايزا. إن الخاص صالح للدلالة على العام بوسائل مختلفة.

الشخصية على هذا الأساس تتجاوز الفرد وتتضمنه فى وقت واحد. إنها «التحقق الذى يتم داخل الفرد لفكرته»(٦)، ومن الطبيعى أن تتشكل الفكرة ـ الفردية أو العامة ـ من عدد كبير من الأفكار الجزئية التى تتقاسمها الجماعة التى ينتمى إليها الفرد، بأنصبة متفاوتة. إننا حين نتحدث عن الشخصية، فمن المهم أن :

> ندركـهـا عـلـى أنـهـا كل وليست جزءا، بل ولا يـمكـن أن تكـون جــــزءا فى لحظة من اللحظات، وهى لايمكن أن تكون جزءا بالنسبة للمجتمع، أو بالنسبة لأى كل عام، إنها تمثل أعلى مكان فى سلم القيم، غير أن قيمتها العليا تفترض مضمونا كافيا يتجاوزها(٧).

وفيما يتعلق بخصوصية الرواية، فإن الشخصية فيها، تشكل بؤرة مركزية، لايمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها؛ فالرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية، لايعادلها فى ذلك سوى المسرحية التى سبقت الرواية فى الظهور بقرون عدة، وبقيت حتى بدايات الفن الروائى فى اكتساب النضج والانتشار، تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع وتجود فى أساليب تقديمها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معيارا رئيسا، إن لم يكن وحيدا، لقياس جودة المسرحية وعاملا فى نجاحها وانتشارها، ولا أدل على ذلك من التذكير بشخصيات شكسبير العظيمة فى مسرحياته العظيمة مثل (هاملت) و(مكبث) و(عطيل). ولكن المرونة الكبيرة للرواية من حيث هى جنس أدبى، والحرية التى يمتلكها الروائى فى تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، جعلتا «الشخصية الأدبية» أكثر اقترانا بالرواية من المسرحية، فالرواية جنس أدبى يلتهم كل ما يقدم إليه(٨)، وهذا ما يتيح للروائى بذل كل ما يريد من جهود، واستثمار كل ما يشاء من وسائل ثقافية وتقنية، تمكنه من بعض التفوق فى رسم شخصيته، بينما تضيع الشخصية المسرحية غالبا ضمن زحمة عناصر الفرجة التى تزحم العمل المسرحى. ولذلك، امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة، يمكن أن يكون كل منها تكثيفا وتقديما محسوسا، واختزالا لعدد كبير من الأفكار والمفاهيم والقيم والمواقف

وغير ذلك، مثل راسكولنيكوف في (الجريمة والعقاب)، وديمتري وإيفان وإليوشا في (الإخوة كارامازوف) وآنا كارنينا وناتاشا روستوف وبيزوخوف في (الحرب والسلام)، وأبلوموف في الرواية التي تحمل الاسم نفسه، و(الأب جوريو) لبلزاك، «وإيما بوفاري» لفلوبير.. وغيرهم وغيرهم.

وباختصار، فإن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة العالم الذي تتناوله الرواية عبر مستويين:

الأول: فني جمالي، حيث يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية. ويبلغ من عناية الروائيين بالشخصية الروائية أنها اعتمدت أساساً لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي «رواية الشخصيات» التي كرس فيها الروائيون كل براعتهم وخبراتهم المعرفية لتقديم شخصيات تمتلك قابلية الخلود والانضمام إلى ما يشكل ثقافة الإنسان. لقد كان الروائيون فيما ترى فرجينيا وولف «يشعرون أن في الشخصية دائماً شيئاً شيقاً»[٩]، وفي هذا الإطار، يوحد هنري جيمس بين الشخصية والأحداث التي لاتصير الرواية رواية دونها، «فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية»[١٠].

وتذهب فرجينيا وولف إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد أن:
جميع الروايات تعالج الشخصية. وأن الشكل الروائي ـ هذا الشكل الأخرق ـ كثير الكلام، غير الدرامي، الثري المرن الحي إلى هذا الحد ـ قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقائد أو التغني بأمجاد الإمبراطورية البريطانية[١١].

والثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر انتقاء الفردية عن مفهوم الشخصية، واعتبارها نافذة للإطلالة على البنى التجاورية في القطاع الاجتماعي الإنساني الذي تشمله الإطلالة، ومسبراً يمكننا من تعرف التراكب الرأسي في القطاع نفسه.

الروايات العربية التي تتناول شخصيات غربية، تقوّل هذه الشخصيات نظرتنا إلى نظرة الغرب إلينا بشكل رئيسي، وليس النظرة الغربية إلى الشرق بشكل موضوعي، فذلك ما يحاوله الغربيون الذين يمكن أن يتناولوا الشرق العربي في أعمالهم (رباعية الإسكندرية) لداريل، (الغريب) لكامو، (جنة على نهر العاصي) لموريس باريس، على سبيل المثال. كما أن الروايات العربية تتضمن شيئاً كبيراً من الموضوعية في معاينة نظرتنا إلى الغرب، ويجب أن نثبت لها محاولاتها الجادة في توخي الموضوعية، ومقاربة الحقائق التاريخية، والامتناع عن مخالفة الواقع الموضوعي وعدم تحميله ما لا يحتمل، ولجوء بعضها إلى استثمار الوثائق ـ مثل (سباق المسافات الطويلة) ـ أثناء تناول هذا الموضوع، خاصة أن بعض كتاب الروايات يمتلكون ثقافة مميزة في العمق والشمول، في الجانب السياسي خصوصاً، على خلاف ما وجدناه لدى معظم الروايات الصادرة في النصف الأول من القرن، مثل (عصفور من الشرق) التي حاولت تقديم ما نتمنى أن تكون عليه نظرة الغرب إلينا، بدلاً من محاولة الاقتراب الموضوعي من هذه النظرة.

وبسبب ضخامة المادة، وتوخياً لتجنب التكرار، سأحاول الإشارة إلى الشخصيات الغربية بإيجاز، مكتفياً بتحليل شخصية «بيتر ماكدونالد» في (سباق المسافات الطويلة) لجملة اعتبارات تتلخص في أهمية ما تتناوله الرواية في المرحلة التاريخية والمكان، وفي ملامحها الفنية المميزة، وفي تشعب القضايا السياسية والفكرية والحضارية التي تتناولها الرواية بغزارة وعمق.

أ ـ سوزان في (مسك الغزال)[١٢]

أهم ما في (مسك الغزال) التي كتبتها حنان الشيخ، أنها تتناول العالم من خلال أربع شخصيات نسائية (سها ونور وسوزان وتمر)، تتقاسم الأحداث وعناوين الفصول، وقد أدى رسم هذه الشخصيات النسائية بيد «امرأة» إلى إعطائها مقادير إضافية من الصدق الفني، والحرارة الخاصة التي يمكن أن تنشأ عن المشاركة في الانتماء إلى «الجنس الأنثوي»، مع الإشارة إلى وجود شخصيات نسائية في الأدب العالمي، طافحة بما سميته «صدقاً فنياً وحرارة» كإيما بوفاري وآنا كارنينا، أبدعها كتاب ذكور.

«سوزان» فى الرواية هى الشخصية الثالثة فى ترتيب عناوين الفصول، والثانية فى استئثارها بالعدد الأكبر من الصفحات، وهى أمريكية قدمت مع زوجها العامل فى دولة بترولية عربية، ترمى الكاتبة من عدم تسميتها إلى اعتبارها نمطا لجميع الدول البترولية الأخرى. وتقيم سوزان علاقة «لَه جنسى» بمعاذ العربى، المتزوج والموظف المهم، ويصل وله سوزان بمعاذ إلى درجة طلب الانفصال عن زوجها «الأمريكى» لتصير زوجة لمعاذ، حتى لو كانت زوجة ثانية، لكن معاذا يصاب بمرض جنسى، انتقل إليه من «سيريلانكا»، ونقله إلى زوجه، ومنها إلى جنينها الذى صار طفلها الرضيع، فكان من الطبيعى بعد ذلك أن تقلع عن فكرة الزواج.

مما يمكن أن يؤخذ على الرواية، غرقها فى المسائل الجنسية، كأن بطلاتها الأربع لا شأن لهنّ خارج التفكير بنصفهن الأدنى، وربما كان ذلك الغرق متعمّدا تريده الكاتبة ناتجا للكبت التاريخى والجو الحريمى المغلق وعزل المرأة عن ميادين العمل، بالنسبة إلى الخليجيات، لكن حمّى الجنس تنتقل إلى سها «اللبنانية» وإلى سوزان «الأمريكية».

وبالنسبة إلى سوزان، استطاعت الكاتبة أن تقدمها كأنثى مطلقة، أكثر مما استطاعت تقديمها أنثى أمريكية، أو زوجة رجل أعمال أمريكى فى الخليج. وفى هذا الخصوص، يجب أن يسجّل للكاتبة براعتها فى تقديم شخصية من لحم ودم، تزحمها الهموم الحياتية حتى التخمة أحيانا، ولا تستطيع أن تخرج من أزمتها الناشئة عن انزوائها فى منزلها، المنزوى فى مدينة منزوية فى دولة منزوية تحّرم على النساء اختلاطهن بالرجال، إلا عبر إسرافها فى ممارسة الجنس مع معاذ، وسوزان «الأمريكية» تبدو فى الرواية مختلفة عن «الأوروبيات» اللواتى لايستطعن إخفاء استعلائهن على سواهن إلا فى حالات نادرة، فهى عملية «براجماتية» تحاول إتقان الاندماج فى محيطها الطارئ، ويبلغ بها اندماجها حد الذهاب إلى إحدى اللواتى يمارسن السحر والشعوذة، من بنات البلد، فى سبيل استعادة معاذ الذى بدا منصرفا عنها، ولم يكن أمامها إلا الإيمان بفعالية «الوصفة السحرية»، فقد عاد إليها معاذ شديد الوله، محموما بالرغبة فيها، إلى درجة أنه لم يستطع انتظارها لفراغها من إعداد القهوة، فاضطرا إلى ممارسة اللعبة الجنسية واقفين فى المطبخ [١٣].

ما يمنع العلاقة بين سوزان ومعاذ من اعتبارها علاقة حب، أمران: الأول: أنها رأت فى معاذ فحولة خاما فائضة عن حدودها المألوفة فى محيطها الغربى، ومن «العملى» والمفيد له ولها، استغلالها وامتصاص غزارتها الفائضة عن حاجة زوجه الشرعية «بنت البلد»، كأن امتصاص فائض الفحولة عنوان مبطن، أو تصوير بلاغى مضمر أيضا، لامتصاص الفائض البترولى العربى الزائد عن حاجة البلد. والثانى: طموحها الفردى لتكوين ثروة خاصة بها لا يشاركها فيها حتى زوجها، فقد أغرقها معاذ بالهدايا، لكنها فى محصّلتها النهائية كانت دون تصوراتها المستثارة بأحلام قادمة من (ألف ليلة وليلة).

فى آخر المطاف، يصاب معاذ بالزهرى، نتيجة شرهه الجنسى، واختياره الجهة الخاطئة «سيريلانكا ـ الشرق» لاستثمار فائضه الذكورى، فلقد ذهب إلى أوروبا بصحبة سوزان، وهناك عاشر مومسات كثيرات، لكن أية منهن لم تنقل إليه أمراضا. لقد انتقل المرض إلى البلد «المتخلف» من بلد آخر «متخلف» أو أكثر تخلفا، كأن من مقاصد الرواية أن تقول: الغربيون ينهبون خيرات البلد ويمتصونها إلى آخر قطرة، لكنهم لايدمرونها أو يجهزون عليها، إنهم يقدمون السبب والعلة المحرضة، ويتركون سواهم ينجز فعل التدمير، مثلما فعلت سوزان بالاشتراك مع «المشعوذة، بنت البلد» وبالاشتراك مع سذاجة الزوجة، وبالاشتراك مع تكوين معاذ الفردى والاجتماعى، لتشكيل أتونه الذكورى، وعندما جرّب استثمار «فائضه» بمعزل عن سوزان، «الغربية عموما» والأمريكية خصوصا، أصابه العجز والمرض والانهيار.

ب ـ الضابط الفرنسى فى (اللاز) [١٤]

تنضم (اللاز) الطاهر وطار إلى الروايات التى تنزع إلى هجاء الغرب بواسطة تأنيثه [١٥]، إذا تمّ عزل شذوذ الضابط الجنسى السلبى عن مدلولاته ومحاميله الأخرى، فمما ينفى

عن الضابط مطلقية شذوذه السالب، تحوله من أنثى فى السرير إلى جلاد متوحش يتلذذ بتعذيب ضحاياه أثناء التحقيق مع الثوار وأثناء الانتقام من الفلاحين الجزائريين. الكاتب لاينفى الشذوذ وفقدان الذكورة عن الضابط، مقابل حقنها فائضة فى اللاز، فالضابط يؤكد ما يماشى تخنثه عندما يطلب من بعطوش أن يضاجع خالته[١٦] ليستمتع بمرأى المضاجعة، ومضاجعة المحرمات تحديدا. لكن الضابط يحصر تعامله الجنسى مع الجزائريين، فعندما يهرب اللاز يطلب من بعطوش أن يحل محله فى السرير، مع أنه يستطيع إيجاد فرنسى يمارس الشذوذ معكوسا ليقوم بمهمة الجزائريين. وهذا ما يشير إلى إمكان اعتبار العلاقة بين الضابط واللاز علاقة استغلالية امتصاصية فالضابط يسمى شذوذه «مرضا»[١٧]. ويعتبر مهمة اللاز فى سريره علاجا، وسواء اعتبر الكاتب بلسان الضابط العلاقة الشاذة مرضا وعلاجا، بالمفهوم المحدد للمرض والعلاج، أو امتد بطرفى العلاقة إلى مطلقاتهما: الضابط إلى المستعمر الفرنسى، واللاز إلى المستعمر الجزائرى، فإن العلاقة تظل فى إطار الاستغلال الامتصاصى، بكل بشاعته وقبحه، فلا يكتفى المستعمر بأخذ كل شئ من البلد المنهوب، بل يريد ـ ويرى هذا من حقه ـ أن يمتثل لأكثر رغباته شذوذا وابتعادا عن أشكال الاستغلال والاستلاب المعهودة فى التاريخ الاستعمارى.

مما يمكن أن يضاف، بخصوص شخصية الضابط الفرنسى أيضا، أن الكاتب، ربما عمد إلى تقديم مفهوم ـ مستحدث جزائريا ـ للرجولة التى تفترق عن الذكورة دون أن تتضمنها بالضرورة، بل يمكن أن تناقضها، فالضابط رغم تخنثه يقوم بما يراه واجبه على أكمل وجه، بل يقوم بأكثر الأدوار تعارضا مع أنوثته النامية: «التعذيب الوحشى للرجال حتى الموت»، فالرجولة لاترتبط بفرط الذكورة، إنها يجب أن تتضمن كثيرا من العناصر التى يحملها الضابط، رغم بشاعة الدور الذى يؤديه باتجاه الجزائريين كإتقان العمل، والتفانى فى أدائه دقيقا وكاملا، ودون أن تعوقه الرغبات، إضافة إلى إمكان اعتبار تزلفه إلى «الحثالة الجزائرية» من خلال مخاطبة الرغائب الدنيا، سبيلا للخيانة، مع حرص الكاتب على دمج فكرة الخيانة بالقذارة والشذوذ، فارتبط التحول الإيجابى للاز بتحرره من سرير الضابط.

لقد كان الجنود الفرنسيون يغتصبون النساء الجزائريات، باعتبارهن إمكاناً للاستغلال والنهب، وإذا احتاج أحدهم للاغتصاب السلبى المعكوس كالضابط فى (اللاز)، فلا تختلف جوهرية الصورة. وكذلك، لابد من الإشارة إلى أن رسم شخصية الضابط بالشكل الذى رسمت فيه، اتهام للحضارة الأوروبية فى مرحلتها الاستعمارية بالتناقض المريع، وافتقاد هويتها الإنسانية، واعتبارها حضارة «مخنثة» تدعى الإنسانية المفرطة فى النعومة، وتنسب لنفسها احتكار دعاوى المحبة والسلام، وتحضير الشعوب المتخلفة، وترتكب بحق هذه الشعوب أبشع أشكال الإبادة الجماعية الممنهجة، لتظل آخر المطاف حضارة الغاية التى تبرر الوسيلة.

ج ـ كريستوفر كولومبس فى (متاهة الأعراب فى ناطحات السراب)[١٨]

هذه الرواية المفعمة بما يسمونه «الكوميديا السوداء» استطاعت تحطيم الأنماط السردية المألوفة فى الرواية العربية بنجاح كبير واستطاعت أن تفعل ذلك فى رسم الشخصيات.

> إن مفهوم الشخصية التقليدى يتلاشى بمقدار ما يرتكز على فكرة الاستقلال الجوهرى، أى الاستقلال عن نسيج التشابه، فكل ما يتضمن تلك الشخصية (الكنى والأسماء) قد وجدت، عرضة للتغير وعرضة لتعانى تحولات غريبة[١٩].

فكريستوفر كولومبس أمريكى فقط، هبط بالمظلة لاستكشاف بحيرات السراب المجهولة التى كان اكتشافها وقفا على الأقمار الصناعية الأمريكية، ويتفانى فى أداء مهمته لدرجة تعريض حياته للخطر، إذ يصعد المئذنة ويغطس فى بحيرة السراب القريبة للتثبت من حقيقتها، معرضا جمجمته للتحطم. ويتتالى صنع المعجزات على يديه ويدى جماعته، ابتداء من استغلال السراب فى أغراض صناعية عجائبية، مغلفة بالسرية والكتمان، وانتهاء بعزل زعماء القبائل عن قبائلهم وتحويلهم إلى أبطال خرافيين، يتناسلون كالآلهة فى الخرافة وفى الواقع الموضوعى.

وكريستوفر كولومبس كائن تجريدى بلا ملامح، واسمه يتغير باستمرار، فمرة يكون كريستوف، ومرة مستر كريستوفر، ومرة مستر كولومب، ومرة كريستوفو... إلخ. وهذه التغييرات الشكلية الطفيفة التى حرص الكاتب على تعمدها بإتقان فنّى زاخر بالدلالة، تظل متمحورة حول الخيط الجوهرى الذى ينتظم هذا الكائن الأمريكى المجرد، الذى لا يغيب عنه انحداره من عائلة المستكشفين الأوروبيين الأوائل، الذين افتتحوا العصر الاستعمارى على مصاريعه كلها، رغم كل ماقدّموه لحضارتهم، وللحضارة الإنسانية أيضا، من اكتشافات وإنجازات على صعد مختلفة.

لاتحتل هذه الشخصية مساحة كبيرة من الرواية، وقد حرص الكاتب ـ كما سبقت الإشارة ـ على تجريدها، حتى من ديمومة اسمها، وهذا يشى بحرصه على تنميطها وإخراجها من فرديتها وحياتها الإنسانية، وجعلها اختزالا وتكثيفا لملايين الغازين والمستعمرين القادمين تحت راية الاستكشاف العلمى وتحضير مناطق التخلف.

د. هاملتون فى (مدن الملح)(٢٠)

يمكن اعتبار هاملتون فى خماسية عبد الرحمن منيف المشهورة تطويرا وامتدادا «أكثر عقلنة، وأكثر تنوعا وغنى» لشخصية بيتر ماكدونالد فى (سباق المسافات الطويلة)، فهما إنجليزيان يقومان بمهمتيهما فى بلد نفطى، وهما يملكان لتنفيذ المهمتين إمكانات كبيرة وصلاحيات كبيرة، رغم انتسابهما إلى مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، وسيرورة الأحداث الروائية ضمن بلدين شرقيين مختلفين.

لكن ما يمنع التفصيل فى الحديث عن شخصية هاملتون فى (مدن الملح)، بدلا من ماكدونالد فى (سباق المسافات الطويلة) أمران: الأول: ضخامة المادة الروائية فى (مدن الملح) وبالتالى احتياج ملاحقة الشخصية واستقصاء ملامحها إلى عدد كبير من الصفحات. والثانى: استئثار ماكدونالد بمحورية الأحداث فى (سباق المسافات الطويلة) مقابل وجود هاملتون فى (مدن الملح) مرافقا بعدد كبير من الشخصيات التى تتفوق عليه فى براعة رسمها الفنى واستئثارها بأنصبة أكبر فى تشكيل المادة الروائية ومحورية الحدث. وهذا ما أدى إلى جعل شخصية ماكدونالد أكثر قابلية للإحاطة الدرسية، فقد استطاع الكاتب لأسباب كثيرة يتعلق أبسطها بالفارق الحجمى بين الروايتين أن يقبض على ماكدونالد بشكل أكثر ضبطا وإتقانا، ويستطيع القارئ والدارس أيضا أن «يمسكها» بشكل أفضل.

هـ ـ نيكولا فى (فساد الأمكنة)(٢١)

لقد أحيطت شخصية نيكولا فى هذه الرواية بإشارات كثيرة عكست براعة رسمها، وبراعة اختيارها، ونشرت عددا من المناخات والتساؤلات والإحالات، وجعلت فى تعددية القراءة وتعددية الفهم ما أعطى الرواية والشخصية موقعا فريدا فى خارطة الرواية العربية.

إن ما عهدناه لدى معظم الروائيين العرب، من إخضاع شخصياتهم الروائية لمقادير كبيرة من التنميط والترميز، يجعل الخروج عن هذه النسقية موسوما بعناصر إيجابية ولافتة، لأن ذلك يسهم فى تقديم شخصية تنبض بالحياة، بدلا من التحنط فى تابوت النمط، والتغلف بالشعارات والإيديولوجيا، ولأن ذلك يسهم فى «نزع الألفة»(٢٢) الذى يعتبره الشكلانيون الروس وسما ومعطى جوهريا فى الفن، فنيكولا شخصية أوروبية، ليست مألوفة فى الرواية العربية، وربما ليست مألوفة فى الحياة أيضا. وهذا لايعنى أن نقص ألفتها يؤدى إلى إغراقها فى اللاواقعية والشطط الخيالى، لأن ما يحدث على الورق فى (فساد الأمكنة)، قد يكون أكثر واقعية وقابلية للتحقق الموضوعى مما يحدث فى الواقع الموضوعى ذاته. وإثبات واقعيتها بالمعنى الفنى الشائع لا الحصرى، لا يسعى إلى إضفاء القيمة عليها، بل يبتغى إثبات الفرق بين «نقص الألفة» من جانب والخيالى والسحرى من جانب آخر.

وصبرى موسى لم يكتف بجعل نيكولا يخرق رتابة النمط وفتور النموذج، بل جعله حالة قابلة للوقوف مقابل «النمط»، كأن الوقوف المقابل للنمط، نمط من نوع آخر مستحدث. وفى هذا المفصل الدقيق القائم بين النمط ونقيضه، بين النمط وتجاوزه، ينشأ تماثل ذهنى بين فكرة النمط وتهشيمها، فيصبح التهشيم جزءا من الفكرة المناقضة

للنمط، ونفيا لمطلقيتها فى الوقت نفسه، فالجزء هنا ليس كلية الفكرة ولكنه مستغرق فيها ويتجاوزها، والفكرة أيضا تشمل الجزء ولا تقتصر عليه.

تبتدئ قرادة نيكولا بجنسيته الروسية، فلم تقم بين العرب وروسيا القيصرية علاقات استعمارية كتلك التى قامت مع الغرب الأوروبى. وفى اختيار هذه الجنسية يكمن قدر كبير من وسم نيكولا بعناصر الفرادة والتفوق الفنى، ومفارقة النماذج السائدة من الأبطال الغربيين المعهودين فى الروايات الأخرى. لقد جعله الكاتب روسياً غادر وطنه خلال أحداث الثورة البلشفية لتحقيق عدد من الغايات الفنية والفكرية يلخصها انعدام العلاقة الاستعمارية بين روسيا والمنطقة العربية، وجعله مهاجرا شبه هارب من النظام الاشتراكى الجديد، لينفى عنه الصفة الإيديولوجية السياسية التى كانت، وربما مازالت، تثير تحفظات أناس المنطقة العربية، وخصوصا فيما يتعلق بربط فكرة الاشتراكية «الشيوعية» بفكرة الإلحاد ومعاداة الدين.

لذلك، لم يأت نيكولا مبشرا مسيحيا، ولا مبشرا شيوعيا، ولم يأت مستعمرا ناهبا، لقد كان ضائعا، وجاء إلى إحدى متاهات الصحراء إمعانا فى المزيد من الضياع.

ابتدأت مأساة نيكولا بخروجه من وطنه، وصارت كل الأمكنة بعدئذ فاسدة، يفسدها النهب وتفسدها الخيانة، وتفسدها السلطات الغاشمة والبشر، وكل شئ. وعبر تراكم الفساد كان نيكولا يمعن فى الضياع من جانب، ويمعن فى المبالغة فى تطهير نفسه متسقا مع تنامى الطهر الذى وجده فى الصحراء من جانب آخر.

لايهمنا فى إطار هذا البحث جوانب نيكولا الإيجابية كلها، فما ليس فيه من عناصر الشخصيات الأوروبية المعهودة، أى انتفاء علاقته الاستعمارية الاستغلالية مع سكان المنطقة، ومحاولته الصادقة فى اعتبار تلك الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية وطنا حقيقيا «يوشك أن ينتمى إليه»[٢٣] هو المهم والأجدر بالإشارة. فقد استطاع نيكولا أن ينفى عن الأوروبيين فى المنطقة العربية مطلقية وجودهم السلبى العدوانى الرامى إلى مجرد النهب واستغلال المنطقة.

لقد ظهرت (فساد الأمكنة) فى الفترة التى تلت طرد الخبراء السوفييت من مصر، ولا أستطيع أن أجزم باعتبار الرواية نوعا من التحية المتواضعة لهؤلاء الخبراء، لأن نيكولا الروسى يحمل الكثير من ملامح «الخبير السوفييتى» الذى عرفته مصر ودول عربية أخرى، على أصعدة مختلفة «نفسيا وسلوكيا واجتماعيا ومهنيا». إضافة إلى منطق التعامل مع المنطقة وسكانها، وافتراق ذلك عن منطق الغربيين الآخرين. إن قرادة شخصية نيكولا، وظهور الرواية فى الفترة المشار إليها يجعلان الربط بين نيكولا والخبراء السوفييت أمرا مقبولا وممكنا، ومرجحا أيضا.

و ـ بيتر ماكدونالد فى (سباق المسافات الطويلة)[٢٤]

مما يميز هذه الرواية، على غرار (فساد الأمكنة) انغزالها حول شخصية محورية غربية، فالشخصيات الغربية الأخرى فى الروايات الأخرى، كانت تدور فى فلك الشخصيات الأساسية التى كان لها نصيب يكبر أو يصغر فى الاستئثار بمحورية الحدث. أما بيتر ماكدونالد فقد كان «كل شئ» فى الرواية؛ الأحداث تنغزل حوله، والأمكنة ترسمها عيناه، والزمن الروائى ينتقل ويتشكل وفق انتقالاته، ووفق المحطات الحياتية التى يعيشها أو التاريخية التى يعيها، والأشخاص والمجموعات البشرية الأخرى والشرق والطقس وأوروبا وأمريكا، كل ذلك ترسمه الرواية منعكسا فى وعيه ومزاجه.

الأمكنة الروائية مذكورة بأسمائها المعروفة «لندن، بيروت، زيوريخ...»، باستثناء البلد الشرقى الذى تدور فيه معظم الأحداث، ولكن الإشارات تقود القارئ إلى إيران، ابتداء من تسميات الشخصيات: «رضا صفراوى عباس، شيرين، ميرزا، أشرف آية الله»، وانتهاء بطبيعة المرحلة التاريخية المقصودة بالمعاينة، وهى المرحلة التمهيدية لواحد من الانقلابات العسكرية فى التاريخ المعاصر، لا يحددها الكاتب بإطارها الزمنى المحدد، ولكن طابعها العام يتلخص فى المحاولات الإنجليزية التقليدية للمحافظة على الامتيازات ـ النفطية خصوصا ـ التى فرضتها بريطانيا العظمى أيام عزها الاستعمارى، على مختلف المستعمرات، والدأب الأمريكى الرامى إلى إزاحتها والحلول محلها. مع تأكيد أن ما ينطبق

على «البلد الشرقى» المحدد بإطار الرواية يمكن أن ينطبق على بلدان عربية وإسلامية كثيرة. ومن هنا، يكتسب التحدث عنها أهمية إضافية.

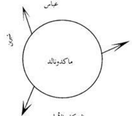
هناك «فرق بين الرواية التاريخية والرواية التى تؤرخ»(٢٥)، وهذه الرواية من النوع الذى يؤرخ لهـذه المرحلة الدقيـقـة الممتدة على عدد كبير من البلدان، ويستغرقها عدد من العقود التى تلت منتصف القرن. وعنوانها يشى إلى درجة كبيرة بمضمونها وسيرورتها الخيطية المزدوجة زمانيا ومكانيا، فالزمن فيها وإن تجلى مرتدا فى بعض الارتجاعات المتدفقة فى تداعيات البطل، فإنه يسير إلى الأمام. والتحرك فى الأمكنة يبدأ من لندن وينتهى فى حدود البلد الذى ينتهى فيه السباق.

وسباق المسافات الطويلة بين الدول الاستعمارية لا تختلف تقنيته عن تقنية السباقات الطويلة التى يجريها العداءون، فالعداء المرشح للفوز يعدو ببطء فى بداية المسافة لكيلا يستهلك قواه دفعة واحدة، لكنه فى المرحلة الأخيرة يسير بأقصى ما يستطيع من سرعة ليكسب الفوز، ولندن بدأت السباق بشكل صحيح، لكنها لم تسرع حين أصبحت السرعة واجبة، والنتيجة كانت انضمامها إلى قائمة الخاسرين.

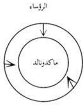
لاشك فى أن نسج الرواية كلها حول شخصية بيتر ماكدونالد، مدير المبيعات السابق فى إحدى شركات النفط، يعكس الفكرة القائلة بأن أوضاع الدول فى العالم الثالث، خصوصا دول النفط، ترسمها الإدارات السياسية الغربية ومصالح الشركات الكبرى، مهما بدا الفعل الذاتى لهذه الدول متفجرا ومتمتعا بما يدل على حصرية انبثاقه من ظروف البلد الداخلية البحتة. فالشخصيات المحلية: «ميرزا، عباس، شيرين» حاضرة فى سباق المسافات الطويلة، بشكل فاعل روائيا وبشكل ممكن واقعيا، ولكنها حاضرة إلى جانب سواها من الشخصيات الغربية الفاعلة أيضا بالدرجة ذاتها روائيا وواقعيا: «مستر راندلى، السفير الإنجليزى، هوفر، فوكس...»، فكأن وجود الشخصيات المحلية واحتكارها أشكالاً من الفعل التالى للفعل المحورى «ماكدونالد» يحدد حضورها محدودا وتاليا للدور الذى تلعبه الدول المستضعفة فى صنع أوضاعها وتقرير مصيرها. وربما كانت العلاقة بين ماكدونالد وشيرين شكلا من التكشيف الفنى للعلاقة الاستعمارية بين بريطانيا والبلد الشرقى، فقوة شيرين ـ الأنثى تكمن فى فتنتها الطاغية وكنوزها الأنثوية الخفية والمعلنة اللامحدودة، ونقطة ضعف ماكدونالد ـ الذكر تكمن فى عجزه عن مقاومة إغراء هذه الكنوز، كالدولة الاستعمارية التى تعجز عن مقاومة نهب المستعمرات.

الآخرون حاضرون، وأهم مافى حضورهم أن الشخصية المحورية ماكدونالد حاضرة بهم ومن أجلهم، لكنهم يدورون فى فلكه، ويعجزون عن احتكار أحداث وأفعال، وحتى حوارات دونه، فحضورهم يشكّل أرضية ومناخا لابد منه، لتأطير وجود البطل، ومهما تمتّع حضورهم بفاعلية ترتكز على تشكيلهم طرفا لابد منه فى أى تفاعل جدلى أو حتى حوارى، فهو الحضور الهزيل الذيلى التابع المماثل لوجود الأنظمة الذيلية التابعة. وفى الشكل الأول يمكن توضيح علاقة ماكدونالد بالشخصيات المحلية المحيطة به، إنها تحيط به وتؤطره بطريقة ما، تتلقى تأثيراته وأفعاله، رغم أن بعض أفعاله يتعداها ويتجاوزها، بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات مجتمعة تشكل إطار ماكدونالد فى الشرق، ولكنها تعجز عن تشكيل دائرة متجانسة تامة الاستدارة ومكتملة الإحاطة والتأطير.

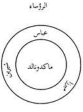
وعلاقة ماكدونالد بالشخصيات الغربية ـ رؤسائه تحديدا ـ تأخذ صيغة محورية أخرى حتى لو بقى ماكدونالد محورا. فهم يرسلون تأثيراتهم، وهو يتلقاها بكثير من السلبية التى تزيده انكفاء على ذاته ودورانا حول محوره الذاتى الجوانى. وهو يحاول أن يرسل تأثيراته، لكنها تبقى عاجزة عن إحداث الفعل والجدوى وتبقى ضمن محيطه المتأثر بقوى التلقّى والجذب أكثر من قدرته على الإصدار والنبذ. والشكل الثانى يوضح هذه العلاقة. أما بالنسبة إلى علاقة هذه الشخصيات بالشخصيات الشرقية المحيطة بماكدونالد، فإنها تتم عبر ماكدونالد لتؤكد محوريته من جانب، ولتحكم تطويق الشرقيين من جانب آخر، فتضيق حيز حركتهم وتحاول جعلها محكومة بالسير ضمن اتجاه إجبارى واحد، والشكل الثالث يوضح هذه العلاقة:



الشكل الأول



الشكل الثانى



الشكل الثالث

هذا من جانب الصياغة الفنية التى محورت ماكدونالد فى مركز الأحداث وجعلته شخصية محورية حتى بالنسبة إلى أولئك الذين يصدرون إليه الأوامر. أما فيما يتعلق بملامحه النفسية والفكرية العاكسة لأحد الجوانب المهمة فى التصوير المتبادل بين الغرب والشرق، خلال المرحلة الاستعمارية الجديدة، مرحلة الاستعمار الاقتصادى النفطى، فقد نجح الكاتب فى تقديم ذلك ضمن عدد كبير من التفاصيل والجزئيات التى أرهقت الرواية، فقد استأثر وصف الشرق وانتقاده بعين المستعمر الأوروبى الجديد، صفحات طويلة إلى الحد الذى لايخفى جهد الكاتب وإصراره على مطها بشكل يبدو مفتعلا وخارجا عن السياق العام للرواية، فكلما أوحت نهاية فصل بالانتقال إلى سواه فى محطة جديدة «حدثيا وزمانيا ومكانيا» يتذكر الكاتب عبر بطله ماكدونالد انتقادا جديدا، أو أهجية، أو أمرا عاماً، فيبقيه فى محطته نفسها، ليسترجع معه حدثا صغيرا عابرا، لا تخفى عناصر افتعاله، ويجعل من هذا الحدث محض مطية أو منبر، لتقديم ما فاته، وهذا لايقلل من شأن الرواية وأهميتها، فهى الوحيدة فى حدود اطلاعى التى تتمركز بمجملها حول واحد من هؤلاء المبعوثين والمفاوضين الغربيين الجدد، الذين حلوا محل القادة العسكريين والجيوش الجرارة، لفرض أنظمة الدول التابعة أو فرض تغييرها، ورسم سياساتها وأوضاعها داخليا وخارجيا. وقد قدمه الكاتب إنسانا من لحم ودم ممتلئا بالهموم الصغيرة والكبيرة؛ بحيث يجعله وضعه الإنسانى يمشى على قدمين فى الرواية، ويفقده قابلية التحنط فى توابيت الأنماط التى اعتاد القارئ العربى أن يتعثر بها فى عدد كبير من الروايات. وفى النقاط التالية سأحاول تقديم الملامح الأبرز للسمات الفكرية والنفسية التى وضعها عبد الرحمن منيف فى بيتر ماكدونالد، مراعيا الترتيب الذى اعتمده الكاتب لتطوير شخصية بطله ونقلها من طور إلى طور، بحيث أنقذته من برودة النمط وهشاشته كما أسلفت، وأعطته صيرورته الحياتية والنفسية التى أنقذته من البقاء فى أسر الورق:

١- من هو ماكدونالد؟ إنه ضابط سابق فى سلاح البحرية البريطانية، وقع أسيرا بيد الألمان وقضى فى معتقلات النازية عامين، وبعد الحرب صار موظفا فى إحدى شركات البترول، وظل يصعد فى منصبه الوظيفى بسبب إخلاصه ودقته فى العمل، إلى أن صار مديرا لقسم المبيعات فى الشركة، وأخيرًا تم اختياره لتنفيذ مهمة دقيقة وخطيرة فى الشرق، يتوقف على تنفيذها بدقة الوجود البريطانى فى البلد الشرقى، تبدأ الرواية من لحظة اختياره لتنفيذ المهمة، وتتابعه إلى نهاية وجوده هناك.

٢- ماكدونالد مجرد موظف فى آلة ضخمة ومعقدة: فهو متفان فى تنفيذ ما يوكل إليه، يشهد على ذلك تاريخه فى سلاح البحرية والشركة، وهو حريص على كسب ثقة الرؤساء، ينفذ تعليماتهم بدقة: «إنه كعادته دائما يريد أن يكون موضع ثقة رؤسائه وأصدقائه»[٢٦]، وهو حريص على النجاح فى أداء ما يوكل إليه، فرئيسه الذى يعتبره الموظفون

مرعبا، يؤكد قيمة النجاح باعتباره الهدف النهائي سياسيا ووظيفيا وفلسفيا، ويخاطب في ماكدونالد قيمة النجاح ويحرض فعلها الداخلي في أعماقه، ولكنه النجاح بمعناه الذرائعي النفعي في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة حيث تقاس قيمة نجاح الفعل بنتائجه، وليس من خلال طبيعته، أو اتسامه بالأخلاقية أو مماثلتها، ودون اعتبار أيضا لمواقف الآخرين، وتضررهم أو عدم تضررهم من إنجاز الفعل الذي يفترض أن يحقق النجاح: «بالتأكيد ستنجح.. هذا مهم، لكن الأهم من ذلك أن لاتترك الآخرين ينجحون قبلنا»[٢٧]. المهم إذن هو النجاح، مهما كان الفعل المؤدي إليه متسما بالقذارة والوضاعة، ومهما كان رأي أقرب الناس إليه، ولو كان الرأي لزوجه: «ماذا لو اكتشفت باتريشيا أنه يقوم بدور قذر؟ ولكن ماهي القذارة؟ إنه يقوم بواجبه»[٢٨]. ولا يمل ماكدونالد من ترداد ما يؤكد أنه يقوم بواجبه كأي موظف مخلص: «الواجب هو الواجب»[٢٩]. فالإخلاص في أداء المهمة وإنجازها بسرعة من أهم ما يتسم به هذا الموظف الذي يعي نقطة التفوق هذه، فهو يقول لزوجه ولنفسه:

«لاتخافي لقد فهمت كل شئ وسوف أنجز الأمور بسرعة»[٣٠]. وهذا لايعني أن التفاني إلى هذا الحد لا يضايقه «إن إخلاصه للعمل في كثير من الحالات يؤرقه كثيرا حتى أن خطيئة مهما كانت صغيرة يمكن أن تسبب له حالة عصبية لايعرف كيف يقاومها»[٣١]. وهذا الإخلاص لا يغيب عنه خوفه من رئيسه: «المستر راندلي لا يحب الخطأ ولا يقبل أي مبرر له»[٣٢]. فالنجاحات الكبرى أية كانت طبيعتها، وأيا كان موطنها، يتم إنجازها عبر ماكدونالد وأمثاله من الموظفين المخلصين والجنود المجهولين.

٣- ماكدونالد ليس عفويا، ولايمكن أن يصدر عنه فعل أو حركة أو تعبير لم يقرر مسبقا في لندن؛ إنه يفقد إنسانيته أو بالأحرى يضطر إلى فقدها، ويتحول إلى آلة مبرمجة، فهم يذكرونه دائما أن «الإدارة قد درست ما يجب أن يفعله وكيف يفعله، ووضعت له البرنامج»[٣٣]. فماكدونالد وسواه من المبعوثين المكلفين بمهمات، وحتى أولئك الذين يتخذون شكل السائحين، مزودون جميعهم بتعليمات دقيقة تتناول أدق تفاصيل حياتهم، حتى لو كان تنفيذها على حساب مشاعرهم وحاجاتهم الإنسانية كلها فقد «كانت معظم التعليمات تبدأ بكلمة «محظور» لايتذكر الآن الأشياء المسموح بها، فقط يتذكر أن كل شئ ممنوع»[٣٤]. وقد تذكر بشكل خاص الفقرة التالية:

محظور عليك السكر، يمكن أن تشرب، لكن بحذر وبإتقان، ويجب أن تتوقف عن الشرب عندما تجد أن الشرب أصبح لذيذا[٣٥].

لقد تدخلوا في أدق خصوصياته، فأمروه أن يطلق شاربه، ويضع نظارات طبية، وحتى إذا أراد أن يشتري شيئا من السوق، فقد علموه كيف يتصرف:

إذا رأيت أناسا لا يحبون المساومة، ويظهر ذلك من الجهامة في الوجوه أو سوء الخلق، أو النظر إليك بكراهية، فلا تتردد في أن تترك لهم بعض القروش الزائدة، تظاهر أنك لا تملك قطعا صغيرة، تعمّد أن تخطئ في الحساب، تصّرف بشكل ما لتترك لهم شيئا زائدا، إذا فعلت ذلك اشتريتهم إلى الأبد[٣٦]

وعلموه أيضا كيف يعامل الناس وكيف يتحدث إليهم، وكيف يستطيع السيطرة على مشاعره وإخفاءها، فالمهم هو تنفيذ التعليمات، وليس إبداء المشاعر، فيتحدث عن حواراته مع عباس:

كنت مثلا أنظر إليه بإمعان دلالة الاهتمام والتفكير، أما حين يضحك لبعض الأمور فكنت أجامله وأفعل مثله تماما كما تفعل القرود[٣٧].

كل ذلك في سبيل أن يقول الشرقيون:

انظروا كيف هم أسخياء هؤلاء الأجانب، وما أرقّ معاملتهم، إنهم بمجرد أن يوجدوا في مكان تتحرك حولهم كل الأشياء، الأسواق والتجارة وحتى الحياة[٣٨].

٤- ماكدونالد إنجليزي متعجرف ممتلئ بالاستعلاء والشعور بالتفوق الحضاري والعرقي، ينظر إلى الشرقيين بقرف واحتقار، دون أن يستثني منهم أحدا، حتى شيرين التي كان

يستشعر تفوقها عليه وبداية عجزه عن مقاومة جسدها وفتنتها. وبرغم كل ما يمتاز به ميرزا وأشرف من مزايا تشعره بندية كل منهما في مجاله الخاص، فإنه يستمر في شعوره بالتعالي عليهما والتفوق الذي لايقبل الشك، فهما محض عميلين لإدارته. ومنذ بداية الرواية كان ممتلئا باستعلاء العسكر، فيتحدث عن رئيس الدولة التي يقصدها متوعدا «سوف أقضم رقبة هذا الوغد كما تقضم الجزرة، وسأنجح في مهمتي»[٣٩]. ولايستطيع إلا أن يحتقر الشرق حتى قبل أن يراه، أو يعرف شيئا يقينيا عنه: «هذا الشرق الوغد العفن، أي شيء يكتب الإنسان عنه»[٤٠]، وإدارته أيضا تحتقر الشرقيين رغم تعاملها معهم بصيغ ترشح منها روائح الموضوعية: «هؤلاء لهم صفتان الحماقة والسرعة... لايسكرون إلا بالنساء والكلمات الكبيرة، وبعض الأحيان بالخمر»[٤١]. وماكدونالد مثل إدارته لا يميز بين شرقي وشرقي، فهو ينظر إلى بيروت وسكانها الأصليين كما ينظر إلى جميع بقاع الشرق الأخرى، فسكان بيروت:

> رغم الابتسامات الكثيرة التي يوزعونها، ورغم أنهم يتعمدون الحديث مع الأجانب لإظهار معرفتهم باللغات وبعض الأحيان لمساعدتهم، فلا يمكن أن يطمئن لهم الإنسان[٤٢].

وحين يطلبون منه إقامة علاقات جنسية مع النساء، وحتى حين يرغب في ذلك، فلا يستطيع إلا أن يتهم المرأة المعنية باقتسام الممارسة الجنسية معه: «وماذا إذا كانت هذه الشرقية مريضة؟ إنهم هنا في الشرق مستودع للأمراض من كل نوع»[٤٣]. لقد طلبوا إليه أن يتجول في الأسواق، وأن يكثر من التجوال والشراء، وأن يكثر أيضا من الحديث مع الناس، وافتعال الحديث حين يتعذر إجراؤه بشكل طبيعي، وأن يراقب كل شيء باهتمام وجدية، ولكن كل ذلك لم يخرجه من موقفه الاستعلائي إزاء ما يراه ويشهده:

> ونظر باهتمام ممزوج بالاستغراب والقرف إلى الرجال والنساء الذين يصلُّون ويبكون في هذه الجوامع[٤٤].

وربما كان الموضع الأبرز لتلقي الاحتقار اليومي هو عباس، فرغم أن عباس وزير سابق، وثري يملك قصرا وصاحب طموحات سياسية، ومخلص لبريطانيا إلى درجة التفاني، ويستضيف ماكدونالد يوميا ويقدم له الطعام والخمر، ورغم كل الزمن الذي احتضن العلاقة، لايستطيع أن ينتزع نفسه من مشاعر الاحتقار، فيقول عنه: «أما حين أراد أن يبتلع ريقه فقد سال جزء من اللعاب على فكه وأثار شفقتي واحتقاري»[٤٥]. قد يكون عباس وأمثاله جديرين فعلا بالاحتقار ولايستحقون سواه، ولكن المهم في هذا الصدد موقف ماكدونالد الاستعلائي النابع من خلفية عرقية وقومية ودينية وشوفينية متزمتة، تمنعه من وضع شرقي واحد خارج دائرة العداء والاحتقار، فعامل الاستراحة على أحد الشطآن النائية:

> كان يدور حول السيارة كما تدور الكلاب ويبتسم ابتسامة بلهاء لكي يقنعني دون كلمات أني شديد التوفيق باختيار هذا المكان، فقد بدا لي خصما[٤٦].

ولاتقف الغطرسة الإنجليزية عند حدود احتقار الشرقيين، بل تتجاوزهم لتشمل الأمريكيين باعتبارهم طارئين ودخيلين على الحضارة:

> هؤلاء الأمريكيون شرقيون من نوع آخر، صحيح أن قسما منهم هاجر من بريطانيا ومن القارة، لكن السنين الطويلة التي قضوها هناك، والأعمال الرديئة التي مارسوها منذ أن وطأت أقدامهم الأرض الجديدة، والأخلاط الغريبة من اللصوص والمجرمين والمجانين، خلقت هذا النوع الكئيب الذي نراه الآن، لقد فقدوا أصولهم الحقيقية، أصبحوا نوعا جديدا من البشر، وهذا النوع لايعرف شيئا سوى المال، والمال بالنسبة لهم التاريخ والقوة والحضارة وكل شيء[٤٧].

لاشك في أن النظر إلى الأمريكيين من مواقع الاستعلاء الإنجليزي يتطلب تفسيرا دقيقا، بذل الكاتب شيئا من الاستطراد لإقناع قارئه بوجود الاستعلاء الذي يستشعره

البريطانيون على نطق واسعة، وتعارض ذلك مع التبعية العامة لأمريكا، فلا يكف ماكدونالد عن وصف الأمريكيين بالعجول الذهبية، ويضطر دائما للاعتراف بأنهم أقوياء وأنهم «أغنياء»، ولكن هذا الاعتراف لايمنعه من الاستمرار فى الموقف الاستعلائى الحضارى الشامل: «إن هؤلاء الأمريكيين وحوش يلبسون ثيابا غالية الثمن، لكنها ثياب فجة تفتقر إلى الحضارة وتفضحهم بسرعة»[٤٨].

لقد انتصر الأمريكيون (المحتقرون) فى آخر الرواية وسحبوا البساط، كما يقولون فى التعبير السياسى، من تحت أرجل البريطانيين، وربما إلى الأبد. لقد كان ماكدونالد وسواه من المفاوضين ذوى الدماء الجديدة، يدركون مجانية الأساليب البريطانية العتيقة البليدة وعقمها وقصورها عن فهم المرحلة ومستجداتها، فما كان مجديا منذ عشرات السنين لم يعد صالحا فى النصف الثانى من القرن العشرين: «يجب أن نغيّر كثيرا من الأساليب الرثة التى طالما اتبعناها فى الماضى»[٤٩]. لكن التغيير لم يحدث، وكانت النتيجة وقوع ماكان يخشاه البريطانيون، لقد فشلوا ونجح الآخرون، وغرقوا فى التبعية التى تحدث عنها رئيسه المرعب فى بداية الرواية كاحتمال يجب منعه بالوسائل كافة:

فإذا نجح الآخرون نصبح كالخنازير نركض وراءهم، إنهم إن فعلوا ذلك سيملكون كل شئ وسوف لا نملك إلا الركض وراءهم تماما كالخنازير تركض وراء الطعام[٥٠].

٥ـ ماكدونالد أيضا محض إنسان، إنه موظف ممتلئ بهموم الموظفين الصغيرة، وممتلئ أيضا بمشاعر إنسانية مختلفة، فهناك زوجه وطفلتاه واستقامته ونزاهته، التى يطلبون منه تركها لأداء مهمته الجديدة على الوجه الأكمل، ولديه جملة من المشاريع الشخصية، وجملة من العادات الحياتية التى يستصعب تركها، فمنذ اختياره لتنفيذ المهمة «انتصبت فى ذهنه عاداته كلها»[٥١]. والأمر الأبرز فى تشكيل هموم ماكدونالد وأبعاده الإنسانية يتلخص فى علاقته برؤسائه من جانب، وبالدولة بوصفها تجسيدا لجملة من المفاهيم المجردة التى لاتقيم أى اعتبار لوجود الفرد ومشاكله وهمومه باعتباره فردا، من جانب آخر. ففى الجانب الأول ينشأ تعارض يمكن تسميته: تعارض الصغير مع الكبير، فالكبير يصدر الأوامر، والصغير ينفذها، والكبير يبقى خارج مصاعب التنفيذ، والصغير يقع فى لبها، والصغير يدفع الثمن الباهظ، والكبير يحصد النتائج الجيدة فقط:

دائما يقول الرؤساء ذلك لكى يدفعوا الصغار فى ظهورهم، ويبعدوهم، وعندما ينتصر سيكون النصر لهم، أما عندما تسحق عظامه كالفأر، فسوف يكون وحده[٥٢].

وفى الجانب الثانى، يتجاوز تبرمه برؤسائه وأوامرهم التى لا يجد لها تفسيرا حدود المسائل الوظيفية، ويتطور التعارض بين الكبير والصغير، ليصل إلى حدود التعارض بين الفرد والجماعة، بين الموظف والدولة، حيث يحدث فى أحيان كثيرة أن يكون الفرد على صواب، مقابل ضلال الجماعة وإصرارها على الاستمرار فى أخطائها سواء كانت الجماعة مجسدة فى الدولة، أو أية هيئة رسمية أو سياسية أو حزبية أخرى. وربما كان المثال الأبرز الذى قدم علاقة الفرد المصيب بالجماعة المخطئة مسرحية هنريك إبسن المشهورة (عدو الشعب). والعلاقة بين ماكدونالد ـ الفرد، وبريطانيا ـ الجماعة ليست متطابقة مع العلاقة بين العدو ـ الفرد، والشعب ـ الجماعة، فى مسرحية إبسن، وإن تضمنت جوانب كثيرة منها، فماكدونالد يبدأ الرواية متوافقا ومنسجما إلى حدود كبيرة مع جماعته، والتعارضات تنشأ فى مرحلة لاحقة: «لاأريد أن أكون شهيدا أو قدّيسا، فأنا لست كذلك، ولكنى لا أوافق أن أكون غبيا إلى الحد الذى تريده لندن»[٥٣]. فى بداية الرواية، كان حريصا على النجاح الذى يجعله يرتقى درجة وظيفية أعلى ويحقق له قدرا من المكاسب المادية والمعنوية التى لايغيب عنها رضى رؤسائه، وأثناء سعيه وراء النجاح لم يفارقه حلم البطولة رغم أنه لم يطرح نفسه بطلا، ولم يسع إلى البطولة بأى معنى، لكن تعارضه الكبير مع الدولة يتمركز حول تجنب الكوارث الفردية التى يمكن أن يتعرض إليها:

لو كتبت مجددا إلى لندن فسوف تنهال علىّ مرة أخرى كلمات التقريع، وسوف يقولون ويظنون أشياء كثيرة، أما إذا تركت الأمور تجرى

> هكذا ووقعت المفاجأة، فسوف تفتح لندن فمها كالقرش وتسأل: أين كنت يامستر ماكدونالد؟(٥٤).

إن ماكدونالد الذى استمر عامين كاملين يكره الشرقيين ويحتقرهم، كان يستشعر أيضا أنه مكروه ومحتقر بطرق مختلفة، خصوصا بعد مغادرة العاصمة وانعزاله فى إحدى قرى الشواطئ النائية:

> صحيح أن الناس يصغون إلىّ، يتابعون حركاتى، يظهرون مقدارا كبيرا من الاحترام، لكن لايستطيعون أن يخفوا نوعا من الاحتقار، ومهما حاولوا أن يخفوا لايستطيعون (٥٥).

لقد أدرك قبل أن تنتهى الرواية أنه ليس ذلك «السوبرمان» الذى يحظى بالتبجيل أينما ذهب، وأنه بحكم كونه أوروبيا وإنجليزيا بالتحديد، قادر على أن يفعل كل شئ وأى شئ، فقد رفضه الشرقيون البسطاء الذين يشكلون غالبية الشعب وجوهر وجدان الأمة وروحيتها النامية. وفى الفصول الأخيرة من الرواية يتجسد قدر كبير من براعة عبد الرحمن منيف الروائية، ورؤيته السياسية الدقيقة الشاملة، فلكى يمنع وقوع الشرقيين فى مطلق التخلف والتحجر المتجسد فى رفض ماكدونالد، وما يصدر عنه جملة وتفصيلا، حشد قرية الشاطئ النائية بمجموعة من الأوروبيين، تم اختيار بلدانهم بذكاء: «عشرة بلغار ويونانيان وعالم نرويجى»، فالبلدان الأوروبية المشار إليها تتوزع على مناطق مختلفة فى القارة، وتخضع لأنظمة سياسية مختلفة أيضا، ولا شئ يجمعها سوى انتفاء علاقاتها الاستعمارية مع الشرق والعالم الثالث، وانتفاء المهام القذرة الموكلة لهؤلاء الأجانب، فالبلغار واليونانيان كانوا يقيمون معملا للسكر، والعالم النرويجى كان يدرس النباتات فى المنطقة وكان:

> الناس لايترددون فى الحديث معه خاصة وأنه بدأ يحسن اللغة المحكية، ويتكلمها بطريقتهم تقريبا مع تلك اللكنة التى كان يلذ لهم أن يسمعوها. وكانوا يحملون إليه باستمرار أنواعا من الأعشاب، أما البلغار العشرة واليونانيان، فلا يمكن اعتبارهم أجانب أو مواطنين لأن لهم ظروفهم الخاصة وطريقتهم فى الحياة، إنهم خليط من الأجناس والأشكال بحيث لايمكن اعتبارهم أوروبيين أو شرقيين، كان بودّى أن احتك بهم ، أن أحادثهم، لكن حين عرفوا أنى إنجليزى تظاهروا تماما أنهم لايحسنون كلمة واحدة من الإنجليزية... كان السكان المحليون ينظرون إلى هؤلاء البلغار بنوع من المودة الظاهرة، وكانوا لايترددون فى أن يستوقفوهم فى الشارع ويتحدثون إليهم (٥٦).

الاستعلاء الإنجليزى يتجاوز الشرقيين والأمريكيين ليشمل البلغار واليونانيين والنرويجيين أيضا. وبالمقابل، فإن تجنب ماكدونالد والحذر الدائم منه لايقتصر على الشرقيين؛ فالأوروبيون أيضا يحذرونه. وعبد الرحمن منيف لا يقدم تفسير ذلك بمحاضرة طويلة فى السياسة والتاريخ الاستعمارى، إنه يطرح على لسان ماكدونالد جزءا من المشكلة كإمكان تفسير لجزء من الحالة، وليس تفسيرا كاملا لحالة كاملة:

> قد يكون الناس الذين تعاملوا معنا طيلة هذى السنين من السوء إلى درجة جعلت بريطانيا بنظر المواطنين المحليين أضحوكة أو ربما عدوا، وإلا لماذا يتعاملون مع ذلك النرويجى الذى لا أحد له، ولم يفعل من أجلهم شيئا، بطريقة تختلف عن الطريقة التى يتعاملون بها معى (٥٧).

المشكلة التى تعرّفها ماكدونالد ـ الفرد متأخرا تكمن فى بريطانيا وسياستها الاستعمارية، ولاتكمن فى الأوروبيين غير الاستعماريين، كما أنها لا تكمن فى الشرقيين.

فى الصفحات الأولى من الرواية عبارة ألحّ الكاتب على تكرارها قبل أن يغادر ماكدونالد لندن:

> نظراته كانت تتركز دون أن يريد فى الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، كانت نظراته تخترق الزجاج وتتابع الورق (٥٨).

ألا يمكن اعتبار هذه العبارة شكلا من أشكال الاستشراف المسبق لما ستكون عليه الرواية؟ لا أميل إلى التفسير التأويلى لبعض العبارات المتمتعة بجمالية خاصة، وصياغة خاصة، وموقع خاص، ولكن وجود تقاطعات كثيرة بين محمولات هذه العبارة وعالم الرواية، وإلحاح الكاتب عليها باعتبارها إحدى النوافذ المطلة على عالم ماكدونالد الداخلى، يجعلان الوقوف عندها وإخضاعها لشىء من الاستنطاق مبررا أو بالأحرى مطلوبا، فالحركة العشوائية لأوراق الخريف ومجانية هذه الحركة واستقرارها فى الزاوية الشمالية من صالة الانتظار، تشى بمجانية التحركات السياسية البريطانية، ومنها حركة ماكدونالد وزملائه فى خريفها الاستعمارى السياسى؛ والرياح التى تحرك الأوراق كيفما شاءت تشى بالدولة التى تحرك مواطنيها كيفما شاءت؛ واستقرار الأوراق الخريفية فى الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، يشى بانكفاء التحركات البريطانية وعودة المتحركين إلى الجزر البريطانية القابعة فى أقصى الزاوية الشمالية الغربية من خارطة أوروبا؛ والنظرات التى تخترق الزجاج لتتابع الورق، هى البصيرة الفنية، وربما السياسية التى تخترق الزمن وتتابع التحركات المجانية الأخيرة وتستشرف المستقبل.

تعقيب

إن استعراضا، سريعا أو معمّقا، للشخصيات الغربية التى تم استعراض ملامحها الكبرى آنفا، يبرز نتيجة رئيسة تطرحها القواسم المشتركة التى انتظمت حيوات هذه الشخصيات وسيروراتها المختلفة داخل الروايات، وإن تنوعت الصياغات الفنية، وتفاوت إتقان رسمها، من رواية لأخرى. والنتيجة هى أن الشخصية الروائية الغربية ليست أكثر من تجسيد حى لما تريده الدول الاستعمارية من المنطقة العربية فى المرحلة الاستعمارية الجديدة على أصعدة مختلفة، لا يخرج عن هذا الإطار العريض إلا الشخصيات المنتمية إلى دول غربية لم تدخل المنطقة من خلال الجيوش والعلاقات الكولونيالية، كنيكولا الروسى فى (فساد الأمكنة) والعالم النرويجى، والبلغار واليونانيين فى (سباق المسافات الطويلة).

لاشك فى أن الوعى السياسى الناضج الذى امتلكه بعض الروائيين العرب فى النصف الثانى من القرن العشرين، هو الذى مكّنهم من وضع أيديهم على أهم المكامن الموجعة فى العلاقة التاريخية الطويلة مع الغرب، وأن النضج الفنى الخاص بامتلاك تقنيات العمل الروائى، هو الذى أخرج هذه الشخصيات من صياغاتها النظرية والتجريدية المحتملة، وهو الذى جعلها نابضة بالحيوية ومتمتعة بالحضور الفنى القوى أسوة بسواها من الشخصيات الحية الأخرى فى الرواية العربية والعالمية. وممّا لاشك فيه أيضا أن اقتصار البحث على استخلاص نتيجة رئيسة واحدة، لايعنى عدم وجود نتائج أخرى أثرت تلك الشخصيات، وأثرت الروايات التى ضمّتها أيضا، ونفت عنها مطلقية المشابهة وأحادية التناول، وخصوصا شخصية «بيتر ماكدونالد» التى تمت دراستها بشكل تفصيلى، وشخصية «نيكولا» التى استطاعت أن تفتح أبواب العلاقة مع الغرب على آفاق جديدة شديدة الرحابة، ربما لايشكل الماضى الاستعمارى إلا أحد العناصر المتنحية فى ذاكرة الزمن، رغم كل هذا الذى نعانيه من تجليات هذا الماضى وتنويعات استمراريته المختلفة.

الهوامش:

(١) منذ دخول بونابرت إلى مصر دخلت العلاقة مع الغرب إلى التأليف الثقافية العربية التى سبقت الرواية فى الظهور، انظر مثلا، **مظهر التقديس فى ذهاب دولة الفرنسيس** للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتى، **وتخليص الإبريز فى تلخيص باريز** لرفاعة الطهطاوى.

(٢) للاطلاع على أشكال القص التراثية، انظر: **فى الرواية العربية** لفاروق خورشيد.

(٣) هناك كتابان مكرسان أساسا لتناول العلاقة مع الغرب فى الرواية العربية **المغامرة المعقدة** لمحمد كامل الخطيب، **وشرق وغرب رجولة وأنوثة** لجورج طرابيشى.

(٤) يكولاى بردياتف. **العزلة والمجتمع**، ت: فؤاد كامل، مراجعة على أدهم، المنشورات الجامعية، طرابلس لبنان، ط (١)، ١٩٨٥، ص١٤٨

(٥) **هرسكوفيتز، الأنثربولوجيا الثقافية**، ت: رباح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق، ط (١) ١٩٧٣، ص ١٣.

(٦) **العزلة والمجتمع**، ص ١٥٠

(٧) السابق، ص ١٦١ .

(٨) مارت روبير، **أصول الرواية ورواية الأصول**، ت. وجيه الأسعد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط (١) ١٩٨٧، ص ٣٩.

(٩) **نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث**، ت: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب للتأليف والنشر، القاهرة ط (١) ١٩٧١، ص ١٧١.

(١٠) السابق .

(١١) السابق، ص ١٨١ .

(١٢) حنان الشيخ، **مسك الغزال**، دار الآداب، بيروت ط (١)، ١٩٨٨ .

(١٣) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(١٤) الطاهر وطار، **اللاز**، دار ابن رشد، بيروت، ط (٤)، ١٩٨٣ .

(١٥) جورج طرابيشى، **شرق وغرب رجولة وأنوثة**، دار الطليعة، بيروت، ط (٢) ١٩٧٩، ص ١٨ .

(١٦) **اللاز**. ص ٧٨.

(١٧) السابق، ص ٧٠ .

(١٨) مؤنس الرزاز، **متاهة الأعراب فى ناطحات السراب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط (١) ١٩٨٦ .

(١٩) جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة** ، ت: صباح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق ط (١) ١٩٧٧، ص ٨٥ .

(٢٠) مدن الملح ـ **خماسية التيه**، ١٩٨٤ ، الأخدود ١٩٨٥ ، تقاسيم الليل **والنهار** ١٩٨٩ ، **المنبت** ١٩٨٩ ، **بادية الظلمات** ١٩٨٩)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.

(٢١) صبرى موسى، فساد الأمكنة، دار التنوير ودار المثلث، بيروت ط (٢)، ١٩٨٢ .

(٢٢) جون هالبرين وآخرون، **نظرية الرواية**، ت: محيى الدين صبحى ، وزارة الثقافة دمشق ط (١) ١٩٨١، ص ١٨ .

(٢٣) فساد الأمكنة، ص ٢٩.

(٢٤) عبد الرحمن منيف، **سباق المسافات الطويلة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط (٢)، ١٩٨٣ .

(٢٥) جورج طرابيشى، **الأدب من الداخل**، دار الطليعة، بيروت ط (١)، ١٩٧٨ ص ٥٣ .

(٢٦) **سباق المسافات الطويلة**، ص١٣ .

(٢٧) السابق، ص ٥٩ .

(٢٨) نفسه .

(٢٩) نفسه، ص ١٦ .

(٣٠) نفسه.

(٣١) نفسه، ص٢٦ .

(٣٢) نفسه، ص ٣٨ .

(٣٣) نفسه، ص٢٤ .

(٣٤) نفسه، ص ١٧ .

(٣٥) نفسه.

(٣٦) نفسه، ص ٩٨ .

(٣٧) نفسه، ص ٣٣٠ .

(٣٨) نفسه، ص٩٩ .

(٣٩) نفسه، ص ١٠٠ .

(٤٠) نفسه، ص ١٠ .

(٤١) نفسه، ص٤٠٤ .

(٤٢) نفسه ص ٤٩ .

(٤٣) نفسه، ص ٧٠ .

(٤٤) نفسه. ص، ٩٦ .

(٤٥) نفسه. ص٣٢٤ .

(٤٦) نفسه. ص ٣٧٢ .

(٤٧) نفسه، ص ٤٠٦ .

(٤٨) نفسه، ص ٣٠٠ .

(٤٩) نفسه، ص ١٥٣ .

(٥٠) نفسه، ص ١٤ .

(٥١) نفسه.

(٥٢) نفسه، ص١٦ .

(٥٣) نفسه، ص ٣٢٦ .

(٥٤) نفسه، ص٣٠٣ .

(٥٥) نفسه، ص ٣٤٥ .

(٥٦) نفسه، ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ .

(٥٧) نفسه، ص ٣٤٤ .

(٥٨) نفسه، ص ٢٠ .

قامات الزبد
الانهماك فى لعبة تحليل المشاعر

فخرى صالح*

يقدم إلياس فركوح فى روايته (قامات الزبد)(١) تنويعاً مألوفاً فى الكتابة الروائية العربية الجديدة، ويستمد هذا التنويع دلالته من انسحابه إلى التعبير عن العالم من خلال قيام الشخصيات بوصف إحساساتها ووصف انعكاسات الأحداث والتغييرات الحاصلة فى جسد الواقع على مشاعر الشخصيات وعلى طريقة رؤيتها للعالم. تبدو شخصيات (قامات الزبد)، منذ الصفحة الأولى، مشغولة بتحليل انكسار إشعاعات العالم والتجربة الجماعية فى منشور الذات، وتبدو هذه الشخصيات جميعًا منفصلة عن الماضى والأحداث التى مرت بها ومنهمكة فى لعبة تحليل المشاعر، وتقصى حقيقة موقفها من العالم الذى تصف انهياره، وتحوّله إلى مرآة غير شفافة تعكس صوراً مشوشة وخيالات باهتة وأفكاراً تحيل التجربة الموصوفة إلى مبررات للانهيار واختيار الهروب ملاذاً من تجربة سياسية غامضة.

سنجد مثل هذا التنويع حاضراً فى روايات عربية أخرى (مثل روايات إدوار الخرّاط وحيدر حيدر ومحمد عز الدين التازى وإبراهيم أصلان وآخرين)(٢)، ولكننا سنصادف فى (قامات الزبد) تشديداً واضحاً على رواية انعكاسات هذه التجربة السياسية الغامضة على ذوات الشخصيات المنهارة، وإسهاباً فى وصف هذه الانعكاسات، وإهمالاً شبه تام لما يتصل بذوات الشخصيات من الأحداث التى مهّدت لانهيار هذه الذوات وجعلت واحدة منها «نذير الحلبى» تختار الاستشهاد فى عملية انتحارية محققة، وواحدة أخرى «خالد الطيّب» تختار الانتحار تكفيراً عن عدم القدرة على المشاركة فى الثورة.

بسبب هذا الاختيار الأسلوبى الذى يروى الحكاية على ألسنة الشخصيات، منتقلاً من شخصية إلى أخرى بصورة غير منظمة على الصعيد السردى، تُدْرج (قامات الزبد) نفسها فى إطار محدد من أُطر التشكيل الروائى، وهو الإطار الذى

* عمان، الأردن.

تعرض فيه الشخصيات فهمها للتجربة بمساعدة الراوى الأول[٣]، موظفة بذلك وصف الأشياء الواقعية، بما فى ذلك الطبيعة والأثاث واللوحات، لتأكيد منظور ذاتى للعالم، منظور لا حوار فيه مع الآخرين ولا حدود مشتركة، بل صدفة تنغلق على نفسها وعلى إشعاعات التجربة التى تكونت فيما مضى وبلغت اكتمالها.

ـ ١ ـ

يلجأ الكاتب إلى مجموعة من الهوامش يسرد فيها قصصاً وحكايات تجلو الأرضية السياسية التى تنطلق منها تأملات الشخصيات واستعراضها المسهب لحالاتها التى آلت إليها. إن خالد الطيب يبدو مسكوناً بالأحداث التى سبقت رحيله من عمان إلى بيروت، والتى جعلته فى الوقت نفسه يفقد إيمانه بالثورة التى انتمى إليها فى لحظة حماس. وفى سياق استرجاعات خالد الطيب وحواراته الداخلية، يضيف الكاتب حكايات فرعية تصف الجوّ العام للحكاية الأساسية التى يرويها خالد الطيب. وتوفر تقنية الهامش على الكاتب الإفصاح عن الأرضية التاريخية ـ الجغرافية لعمله، كما توفر للرواية موازياً حكائياً ينطلق من الأرضية الواقعية، ويوفر للنص الروائى إطاراً مرجعياً يمكن أن ترد إليه أحداث العمل وتفسرها بالاستعانة به.

يرسى الهامش الأول (ص ص : ٢٦ ـ ٣٥) الحدود التى تنهض منها الرواية وتتحرك فى إطارها شخصية خالد الطيب، ويقدم هذا الهامش (أو الحكاية الفرعية) أيضاً نوعاً من الحكاية الواقعية التى تفسر الوضعية التاريخية التى تشكلت ضمنها البذور الأولى لواحدة من شخصيات العمل الروائى، ويتم ذلك عبر تأكيد حدث يومئ إلى التصدع والتشقق السياسيين اللذين أديا إلى الحرب الأهلية وانعكاس هذه الحرب على العلاقات الاجتماعية داخل التشكيلات الاجتماعية ـ السياسية المتصارعة. إن الحكاية الفرعية تفسر أيضاً حدث قطع الرأس الذى شاهده خالد الطيب خلال مروره فى السوق، وتعمل على جلاء هذا الحدث بإرجاعه إلى جذوره السياسية ـ الاجتماعية ليضئ الحالة التى يصفها خالد الطيب. أما الهامش الثالث (ص ص ٨٨ ـ ٩٣) فيعود بنا إلى مرحلة سابقة زمنياً على الحرب الأهلية؛ أى إلى معركة الكرامة والهبّة الجماهيرية التى أعقبتها، مقدماً بوصف التحاق الناس بالمقاومة تفسيراً ضمنياً آخر لانتماء خالد الطيب إلى المقاومة (وإلى التيار القومى فى المقاومة تحديدا)؛ ويعود الهامش الرابع (ص ص: ٢٢٢ ـ ٢٢٦) ليقدم لقطات من الحرب الأهلية وأضواء على الأحداث التى دفعت خالد الطيب للرحيل إلى بيروت. إن الهوامش المذكورة[٤] جميعاً متصلة بتجربة خالد الطيب ومكتوبة لتفسر انتماءه للمقاومة، ثم انكفاءه عنها لأسباب يفسرها صديقه نذير الحلبى ووالده بأنها متصلة بتردده وعدم قدرته على التغلب على عدم وضوحه. وإذا كانت هذه الهوامش تبدو كأنها نابعة من سياق رواية خالد الطيب، وهى فعلاً كذلك، فإنها أيضاً تقوم برواية حكاية إطارية تؤطر حكاية الشخصيات وتقدم سياقاً تاريخياً ـ سياسياً لحركة هذه الشخصيات. إن غياب ملامح الأحداث فى ما ترويه الشخصيات يستعاض عنه بكتابة الحكايات الفرعية التى تشكل فى مجموعها حكاية إطارية تفسر وتشرح البعد التاريخى لحركة الشخصيات، مانعة العمل ـ بذلك ـ من الانزلاق إلى أرضية تاريخية فاقدة الملامح وموفرة دعامة واقعية للعمل.

ـ ٢ ـ

إذا كان خالد الطيب هو الشخصية الوحيدة فى العمل التى تلصق بها السمات السلبية جميعاً على الصعيد السياسى والصعيد الذاتى فإن هذه الشخصية، وبسبب رؤية العمل السالبة للمرحلة التاريخية التى يكتب عنها، تفترش مساحة كبيرة من النص. إنها الشخصية الأساسية فى العمل التى أنفق عليها الكاتب معظم عمله وحاول تجلية حدودها الغامضة على مدار عمله كله. ويمكن فى هذا السياق القول إن شخصية خالد الطيب هى مشكلة العمل وبؤرته فى آن.

يحاول العمل، منذ صفحاته الأولى، أن يشرح لنا طبيعة خالد الطيب وأسرار تحوله راسماً لنا طفولته وتأثره بعمته المهاجرة من فلسطين عام ١٩٤٨ وانضمامه إلى المقاومة فى لحظة هيجان عاطفى عام ١٩٦٨، ثم فقدانه ثقته بالمنظمة التى انتمى إليها بعد اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٧٠ بعد مقتل صديقه مروان بصفة خاصة. وهكذا يجئ رحيله إلى بيروت نوعاً من نقل الهزيمة والإحباط الداخلى وفقدان

ركائز إيمانه بالفعل الثورى إلى أرضية جغرافية أخرى، مما يفسر رحيله إلى القاهرة خلال حصار «تل الزعتر» وبحثه الدائب عن تحقيق رغبته اللاهبة نحو ثريا، معشوقة صديقه نذير، حتى فى الوقت الذى يذهب فيه نذير فى مهمة انتحارية إلى بيروت الشرقية.

إن شخصية خالد الطيب تُرسم بريشة قاسية مشوهة وتدفع إلى طريق مرصوفة بالخيانات على صعيد الثورة وعلى صعيد الذات، ولا ينقذ هذه الشخصية فى نهاية العمل سوى الانتحار تطهيراً للخيانات التى علقت بها. مع ذلك، فإن تجلية شخصية خالد الطيب لعملية تطورها الذاتى تمنحنا قدراً كبيراً من تحليل الشخصية المركزية فى العمل، ويوفر وصف الشخصية للوحة محمود سعيد «بنات بحرى» تفسيراً دقيقاً لملامح شخصية خالد الطيب نفسه. إن وصف اللوحة هو مفتاح الشخصية، وبالتالى فإن خالد الطيب عندما يصف اللوحة يقوم بإلقاء أضواء كاشفة على ذاته. يلخص وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد طبيعة نظرته الشهوانية الامتلاكية وانغماسه الشخصى فى تحقيق ارتواء جسدى دون اعتبار للآخر؛ إذ انعكس انهياره على الصعيد السياسى على علاقته بالمرأة، مانعاً إياه من تحقيق تواصل جسدى متوازن مع صديقته المدام (بسبب قوة شخصيتها) ودافعاً إياه بالتالى إلى إرواء شهوته ورغبته فى ثريا (بسبب اعتقاده بضعفها وهشاشتها).

حدق بالمرأة التى تتصدر جميع الموجودات. تلك التى تتقدم نحوه، بثوبها الأحمر ذى النهاية المفروشة دائرياً بالكشكش المضفر المصطدم بالأرض. وكان صدره يتعرق. ثمة النبض المتسارع والاحتراق البطئ للسيجارة بين شفتيه. دمعت عيناه والدخان يصعد إليهما. تناولها فى يده اليسرى، واستند باليمنى إلى الجدار، قريباً من الإطار الخشبى الرخيص. يرى فى جبينها، المحدد بالطرحة الحمراء المحكمة على شعرها، وميض خفيف. يحدق بالجبين مليّاً، ويدرس ملامح وجهها. يرى فيها تلك المرأة التى يشتهيها ويتوق إلى امتلاكها فى قبضتيه. أن يحس بملمس جسدها النحاسى بين أصابعه. أن تتعرق مسامه على حرارة كتفيها. إنها لا تملك استدارة هذين الكتفين اللحميين اللذين أمامه؛ غير أنها، رغم رهافة بنيتها، تضرم فى شرايينه ناراً راعشة ومؤلمة مثل الألم الذى يحس به فى عينيه الآن. قريبة وبعيدة. فى متناول اليد ونائية عن إطفاء الرغبة الحبيسة. ثريا فتاة نذير بن باسيل الحلبى. (ص: ١١٨)

هكذا يتحول وصف النساء فى اللوحة إلى موضوع رغبة. ويكشف خالد الطيب فى وصفه عن سمات شخصيته ومحور الرغبة التى تقتله فى النهاية لتحولها إلى خيانة؛ خيانة تتجلى على صعيد العلاقة بالآخر (الصديق) والعلاقة بالآخر (الثورة). ويصبح انكشاف الذات للذات مرآة مشروخة تعكس العالم مشوَّها ومرصوفاً بالخيانات، منذ لحظة التخلى الضمنى عن مروان (الضمير الحى لخالد الطيب) وحتى لحظة اشتداد الرغبة بجسد ثريّا.

إذا كان وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد نوعاً من استبدال موضوع الرغبة الفعلية (ثريّا) بموضوع رغبة وسيطة (وصف اللوحة)، فإن وصف نذير الحلبى للوحة القديس جاورجيوس هو أيضاً نوع من تفريغ رغبة حبيسة بأن يكون القديس جاورجيوس. وتجلو طريقة الوصف واللهفة التى تسيل فى ثنايا هذا الوصف الرغبة فى أن يكون الواصف مكان الموصوف؛ أن يكون نذير مكان القديس جاورجيوس، عبر عملية إبدال لا شعورية:

يبرز القديس المحارب على صهوة جواده الأبيض. يتلوى التنين تحت سنابك الجواد العفى فاغراً شدقه الأحمر لطعنة الحربة النافذة فيه بحذق. ثمة شئ غير حقيقى. القديس جاورجيوس يحارب بوجه رائق مبتسم وكأنه يحلم. يبدو الجواد أكبر من التنين ويظهر التنين، المجنح مهزوماً بحكم قدرى مسبق. مستسلماً له... أمى لا ترى ما أرى. يبتسم لى القديس جاورجيوس. وجهه حالم، وذراعه مرفوعة بالحربة المتوّجة بصليب صغير. (ص: ١٦٨)

إن نظرية الرغبة المثلثة [٥] التى طرحها الناقد الفرنسى رينيه جيرار، تبدو صادقة فى هاتين الحالتين. يحاول خالد الطيب أن يكون نذيراً بامتلاك جسد ثريا، ويأخذ وصف اللوحة عبر التركيز على شبيهة ثريا فيها نوعاً من تحقيق الرغبة الفعلية وإبدالاً لاشعورياً للمرأتين (المرأة فى اللوحة وثريا). إن ثريا فى هذه الحالة وسيلة ووسيط، شخص ثالث تقع عليه الرغبة ليحقق إرواء الرغبة الفعلية فى أن يكون نذيراً فى هذه الحالة. هناك أيضاً توسط آخر يحصل فى عملية الوصف نفسها حيث تستبدل ثريا بالمرأة فى اللوحة، وتصبح المرأة فى اللوحة هى الشخص الثالث الذى تقع عليه الرغبة وسيلة لتحقيق الرغبة الفعلية فى القطب الثانى من أقطاب المعادلة (ثريا).

إذا وضعنا جانباً علاقة الرغبة المثلثة فى حالة خالد الطيب/ ثريا، وانتقلنا إلى علاقة نذير الحلبى/ القديس جاورجيوس، سنجد أن تحقيق هذا النوع من الرغبة أكثر تعقيداً فى الحالة الأخرى. إن نذير الحلبى يرغب فى أن يكون القديس جاورجيوس من خلال شخص ثالث هو القديس جاورجيوس نفسه (المبتسم فى الصورة)؛ يرغب نذير الحلبى أن يكون قديساً ومحارباً، لكن تردد عبارة «ثمة ما هو غير حقيقى» (ص: ١٦٨) خلال الوصف، وتشويه نذير الحلبى للمشهد الموصوف بأن يستبدل به مشهداً آخر تسيل فيه الدماء والخمور وتنسفح فيه النهود والأجساد العارية يقوم بإيجاد توسط جديد لموضوع الرغبة، حيث يستبدل بالقديس جاورجيوس فارساً مقنعاً ويصبح صعباً علينا أن نحدد بالضبط مكان كل رأس من رؤوس الرغبة المثلثة. هل القديس جاورجيوس هو موضوع الرغبة الفعلية أم أنه موضوع الرغبة الوسيطة، بينما الفارس المقنع هو موضوع الرغبة الفعلية؟ هل يحاول الكاتب تشويه الصورة عامداً كى يشوه صورة نذير الحلبى قاصداً مساواته بخالد الطيب؟ من الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة مالم نأخذ فى الاعتبار هذا المقطع من الوصف الذى يبدل باللوحة التى يصارع فيها القديس جاورجيوس التنين بلوحة أخرى ينتصر فيها التنين.

ثمة ما هو غير حقيقى. كنت صغيراً، وكنت أرى أن القديس الفارس ليس مقنعا مثلما هم فرسان الأفلام الملونة. وجوههم صارمة قوية، خيولهم تزبد وتصهل وتتعرق وتنفث بخاراً من خطومها والسيوف تقطع رقاباً تقاوم والأجساد تنفلت من طعنات الحراب والسهول البعيدة الخضراء شاسعة تولد أفواجاً من الفرسان المهاجمين والمشاة المدججين بالنبال والرماح، والأمواج تلفظ غزاة بحريين يرسون على الشاطئ بشعور مهوشة طويلة وثياب من فرو الماعز وخوذات من قرون الأبقار ودروع من خشب الغابات مكسوة بجلود الحيوان والخمر الغزير المندلق على الذقون والصدور وأعناق النساء الراقصات المتلويات... وعيون الخيل الواقفة على التخوم تلتمع عضلات تكويناتها البدائية النازفة عرقاً فى بحر نزف الأصوات الصائحة والأجساد الواغلة فى الأجساد واللحم المنهوش بين اصطفاق الأسنان والضروس والأغانى فى سعيرها المبحوح والخناجر وقرعات الطبول والأذرع المتداخلة مع الدخان وقراب الخمر الجلدية والأفخاذ النسائية الملساء العرقة أعمدة تتراخى وتهوى فوق عشب ندى مغطى بورق أصفر يخشخش أذبلته شموس السهول وأسقطته الريح فكان كاسياً لأرض لا تشبع من ظلمة الليالى أو ترتوى من نور النهارات والتنين غافٍ عليها فيها بداخلها عند قلبها على مشارف السواحل يضرب بذيله فيكون إعصار يخفق بجناحيه الشيطانيين فيكون رعد يقصف ويجلد الكون جلداً يتململ فيكون سفائن مدججة بغزاة جدد وسيوف ودروع ورماح ونساء يشهرن عشقهن المتوحش البدائى المميت وخمور وشبق لايعرف رواء وشغف أعمى لا يحصر نهاية ونار ونور ونهار وانهيار وانهمار الشئ فى الشئ على الأشياء مثلما البحر الماء الزبد الملح القيعان التى تجيش بملايين الملايين من المجهولات يطفو على الأرض الغافية الغافلة فيوقظها ويوقظ الحلم النبوءة المتخفية فى باطن الكف. (ص ص: ١٦٨ـ ١٦٩)

يشير المقطع السابق إلى عملية إبدال واضحة لموضع الرغبة الوسيطة، ويخلق كما قلنا من قبل حيرةً فيما يتعلق بموضوع الرغبة الفعلية أو الموضوع الأساسى الذى تنصب عليه الرغبة. وتنبع هذه الحيرة من توسط عبارة «ثمة ما هو غير حقيقى» بين وصف لوحة القديس جاورجيوس ووصف اللوحة المفترضة (أو المشهد السينمائى) للفارس المقنع الذى يحل محله القديس جاورجيوس فى ذهن الصغير نذير. لكن ورود عبارة «ثمة شئ غير حقيقى» ضمن وصف لوحة القديس جاورجيوس يشير دون لبس إلى أن مشهد الفارس المقنع سابق على لوحة القديس فى مخيلة الصغير. إن ما كان موضوعاً للرغبة الوسيطة والفعلية فى الآن نفسه هو الفارس المقنع فجاءت لوحة القديس جاورجيوس لتعكس موضوع الرغبة وتشوه الصورة الأولى للرغبة (أو لنقل إنها جاءت لتعدلها)، وتقيم صراعاً بين موضوعى الرغبتين. يستطيع هذا التضاد بين موضوعى الرغبة أن يفسر إلى حد بعيد شخصية نذير الحلبى فى الرواية التى تترجح فى داخلها بين الشهوانية الخالصة - التى يمد مشهد الفارس المقنع والأجساد النسائية المنسفحة تعبيراً استعارياً خالصاً عنها - والطهرانية المتطرفة، فى الوقت نفسه. إن القديس جاورجيوس يشكل نقيضا للفارس المقنع ومكملا جدليا له على صعيد الحياة الفعلية لنذير الحلبى، ولكن نذير الحلبى يظل طيلة الرواية يتأرجح بين قطبى الرغبة هذين وبالتالى بين الشهوانية الخالصة والطهرانية المبالغ فيها. يحدث الحلبى نفسه مثلاً قائلاً:

> هذا واقع لا مهرب منه إلا فى الولوج فيه عبر سراديبه ومخارجه المؤدية إلى أزقة، ومخيمات وطرقــات، وشـوارع صـغـيـرة، ومكاتب، ومعسكرات، ورفاق، وامرأة شهية من سلالة الفاكهة المحرمة. التفاحة التى تطرد من الجنة - الجسد المسمى ثريا - التجربة على جبل لا يدعى «قرنطل»، بل لذة تريق النار فى قلب يتشكك. قلب يسحل بين ما يريده وما يصعب عليه أن يذوب فيه! (ص: ١٧٠).

ويقول فى موضع آخر:

> وأتذكر بعد هذا أن ثريا ليست حبيبتى التى حلمت باختطافها من على أسوار القلعة وأن أفرّ بها فوق حصان القديس جاورجيوس الأبيض طاعن التنين نحو غيوم السماء وأعرف عندها أن ثريا امرأة عاشرت كثيرين غيرى وضاجعت عديدين قبلى فأنفر منها وآخذ الأرض ملاذاً من جسدها الشيطانى الذى تفتح علىّ كالوردة كالسر المكنوز فى ألف أمنية تصهل ويختلط علىّ وأصير كالمصلوب على خشبة تسلقتها النار فكانت جمراً يقذفنى إلى التوبة تارة وإلى التعبد لجسدها تارة ولا أوقن ما هو الكفر. (ص ص: ٢٤٩ - ٢٥٠)

يفسر هذا الجدل بين الشهوانية والطهرانية شخصية نذير وسلوكها فى العمل ويلقى ضوءاً كاشفاً على رغبتها العارمة فى القيام بعملية انتحارية - وإن تم ذلك فى مهمة استطلاعية - لتطهير ذاتها من الإثم. إن رغبة نذير فى تقليد القديس جاورجيوس طاعن التنين تتغلب على رغبته فى تقليد الفارس المقنع. ويوفر استشهاده مصلوباً رغبة حبيسة لديه، تكمل رغبته فى تقليد القديس جاورجيوس وتتجاوزها، رغبةً فى التجسد مسيحاً جديداً يصلب على أيدى الأسخريوطيين الجدد.

يزيح استشهاد نذير أيضاً العائق، الذى هو موضوع الرغبة الوسيط الحى والمانع لتحقق فعل الرغبة، من سبيل خالد الطيب. إن العائق يغيب ولكن الرغبة فى جسد ثريا تتلاشى بتلاشى موضوع الرغبة الوسيط. هكذا يمكن تفسير رغبة الطيب الجنسية فى ثريا من حيث هى وسيط للاتحاد بنذير الحلبى وتقليده. إن رغبة خالد الطيب فى التساوى مع الحلبى بامتلاك جسد ثريا تعكس احتقاره لنفسه فى الحقيقة، وتسلك الرغبة الجنسية سلوكاً مداوراً لتحقيق غايتها الفعلية بالاتحاد مع مثل الطيب الأعلى أى نذير الحلبى. بموت الحلبى تنتفى الرغبة بجسد ثريّا ويظهر الموضوع الوسيط للرغبة - أى الحلبى - ليحتل مقدمة المشهد، ويحاول الطيب

الانتحار كنوع من الاتحاد مع موضوع رغبته حيث يعود نذير الحلبي ليصير موضوع الرغبة الوسيط.

- ٣ -

أظن أن التأويل السابق لعلاقة الشخصيتين الرئيسيتين في العمل يقدم إضاءة كاشفة في رؤية العمل الأساسية. إن (قامات الزبد) تقترح في خطابها منظوراً فعلياً - واقعياً لطبيعة الشخصيات الثورية التي تقدمها؛ فليس هناك شخصيات وحيدة البعد، ليس هناك خونة وقديسون بل شخصيات مركبة تحمل داخلها تناقضاتها وتناقضات واقعها وتوقها إلى تحقيق رغباتها بالاستناد إلى نماذج ومثل عليا. لا يريد نذير أن يكون نفسه، ثوريا على طريقته، بل يريد أن يكون مثل الفارس المقنع أو القديس جاورجيوس أو المسيح، ولا يريد خالد الطيب أن يكون نفسه بل أن يكون مروان أو يكون نذير الحلبي. وفي هذه الدائرة الجهنمية من حمى الرغبات يبدو زاهر النابلسي شخصية تعيش في عالم المثل والأفكار التي يود من خلال كتب عمه أن يجرى تفاعلات كيماوية بينها لتنتج إيديولوجيات قومية - اشتراكية. وهكذا تصبح الشخصية الثالثة في العمل مجرد مثال أو نموذج قصد منه إيضاح تناقضات الشخصيتين الأخريين؛ ولكن عدم انصهار هذه الشخصية في حمى الرغبات المصطرعة جعلها باهتة غير واضحة وجعل الكاتب، الذي يحاول أن يضفي على العمل بعداً أكثر نموذجية، بعداً يتمتع بتمثيلية واسعة على الصعيد السياسي - الاجتماعي، يقدم - من خلال زاهر النابلسي - أفكاراً معلقة في ذهن شخصيتي نذير الحلبي وخالد الطيب.

وإذا كان اختيار (قامات الزبد) الأسلوبي قد آثر رواية العمل على لساني الحلبي والطيب، فإن هذه التقنية السردية قد قصد منها تهميش دور شخصية زاهر النابلسي وتهميش إمكان التحقق الفعلي لأفكاره. إن ما يتحدث عنه النابلسي - ذلك الصوت الذي يرجع صدى فكر عمه أبي الحكم - لايجد له صدى في الأحداث الروائية، وتختفي شخصية زاهر النابلسي في ركام الأحداث وتنمحي المحاولات التوفيقية التي يقوم بها.

ليست شخصية زاهر النابلسي، إذن، شخصية أساسية في العمل، ووظيفتها تنحصر في العمل في إطار ما تقدمه من إضاءة لبعض الصراعات السياسية التي تعتمل داخل شخصيتي الطيب والحلبي، كما أنها تنحصر في توضيح الصراع الغامض داخل المنظمة التي يدور ضمنها الصراع السياسي؛ ذلك الصراع الذي دفع نذير الحلبي إلى اختيار الاستشهاد وخالد الطيب إلى التخلي ومن ثم الانتحار.

- ٤ -

آثرت في الفقرات السابقة تقديم منظور للعمل يستعين بطبيعة العلاقات بين الشخصيات ويفسره بالاستناد إلى هذه العلاقات، وقد كان تفسيري لشخصيتي نذير الحلبي وخالد الطيب بالاستعانة بنظرية رينيه جيرار التي دعاها «الرغبة المثلثة» محاولة لتفسير طبيعة الشخصيات نفسها. بمعنى أكثر دقة فلم أحاول إسقاط هذه النظرية على العمل بل شعرت أنها تستطيع، بسبب من العلاقات التي تقوم بين الشخصيات، أن تساعدنا في تأويل الشخصيات وتأويل العمل بصورة أكثر دقة. وهكذا تجنبت الخوض في كثير من التفاصيل الثانوية، كوصف سير الأحداث وتقديم مسرد بالشخصيات الثانوية في العمل، واكتفيت بالتركيز على وصف اللوحات وما يقدمه وصف هذه اللوحات من إضاءات كاشفة على طبائع الشخصيات ونظرتها للعالم. إن التأملات الذاتية للشخصيات مثلاً تجد تفسيراً لها في المقاطع التي قدمناها سابقاً، كما تجد تأويلاً واضحاً فيما دعوناه، استناداً إلى جيرار، بالرغبة المثلثة. ونستدل من خلال التأويل المقدم أن نظرة الشخصيات مشوبة بجبرية كامنة تؤمن بأن الخراب الحاصل لا يمكن رده أو التملص من قبضته. إن الفساد والتفتت والانهيار عوامل ملازمة لكائنات فقدت إيمانها بذواتها وفقدت إيمانها بالتحول على أرض الواقع، ولذلك اختارت الانتحار استشهاداً أو الانتحار تكفيراً عن خيانه داخلية.

هل يمكن الحديث، في هذا السياق، عن اتحاد شخصيتي نذير الحلبي وخالد الطيب؟ وهل يمكن القول بأنهما وجهان لعملة واحدة؟

لقد أشرت في ما سبق إلى إمكان تفسير هاتين الشخصيتين على هذه الشاكلة، ولكن ما لم أشر إليه هو أن

الشخصيتين تتشابهان في مقدرتهما على وصف اللوحات والأثاث والطبيعة والتأمل، وفي التجربة الروحية التي يعبرانها. ولولا تجربة نذير ذات السمات المسيحية لأمكن الحديث عن قسمة شخصية واحدة إلى اثنين والتعامل معهما بوصفهما ثوابت للصراع، لا بوصفهما شخصية واحدة تعاني من شرخ داخلي يمزقها بين طهرانية خالصة وشهوانية خالصة. وهذا ما دفع التأويل إلى تقديم تشريح للشخصيتين بناءً على موضوع الرغبات التي ينصب عليها توق الشخصيتين. فهل نذير الحلبي قامة من زبد كما هما خالد الطيب وزاهر النابلسي؟ نعم إنه كذلك، كما تفصح الرواية نفسها؛ إذ «لم يبق من الزوارق إلا ثلاثة حبال بيضاء من زبد خطّت سواد البحر» (ص: ٢٤٥). لقد انهارت كل شخصية بطريقتها الخاصة مما يؤكد لنا أن ما يهم (قامات الزبد) ليس تقديم أطروحة عن الانهيار بل الإمساك بشخصياته في لحظة وعيها للعالم المنهار، ذلك الوعي الذي تختلط فيه الذات بالموضوع، العالم المتأمل بالذات المتأملة.

هل تحكي (قامات الزبد) عن الحرب الأهلية في لبنان؟ نعم. ولكنها تحكي أكثر عن حرب الذات مع نفسها، عن ذلك الصراع الداخلي الذي يعتمل داخل ذوات الشخصيات. ومن هنا، تلتحق رواية إلياس فركوح بذلك النموذج من الكتابات الروائية العربية الجديدة التي تصور انهيار العالم الخارجي بتصوير الصراعات الداخلية للشخصيات. إنها تلتحق فرداً جديداً في عائلة الأعمال الروائية التي كتبها إدوار الخراط وإبراهيم أصلان ومحمد عزا الدين التازي وحيدر حيدر.

الهوامش:

(١) **قامات الزبد**. دار منارات (عمان) ومؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، ١٩٨٧.

(٢) انظر تحليلاً لرواية: **رامة والتنين** لإدوار الخراط بقلم الكاتب في مجلة **المهد**، العدد الخامس، السنة الثانية ١٩٨٥، وانظر أيضاً قراءة لرواية إبراهيم أصلان **مالك الحزين** في كتاب **أرض الاحتمالات** للكاتب أيضاً. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨. حيث تعالج هذه الطريقة السردية ويلقى عليها بعض الضوء.

(٣) يقصد بالراوي الأول من يقول أنا في الرواية حسب تعريف تودوروف في مقالة له بعنوان «اللغة والأدب» منشورة في كتاب **الجدل البنيوي**، منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٥.

(٤) هناك هوامش أربعة في الرواية، واحد منها فقط يتناول شخصية زاهر النابلسي (ص ص: ٧٠ ـ ٧٦).

(٥) نحيل القارئ فيما يخص نظرية رينيه جيرار في الرغبة المثلثة، إلى كتابه **الكذب والرغبة والرواية**، من منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٦٥. كما نحيل القارئ إلى شرح مختصر لنظرية جيرار في كتاب **التحليل الاجتماعي للأدب** للسيد ياسين، دار التنوير، بيروت ـ ١٩٨٢، ص ص: ٤٤ ـ ٥٧. ونحن نستخدم مفهوم جيرار للرغبة المثلثة في السياق الذي يخدم غرضنا في هذه القراءة. إن جيرار يعتقد أن الكائن الإنساني غير أصيل لأن رغباته ليست أصيلة، فهو يرغب أن يكون مثل شخصٍ آخر ولا يرغب أن يكون شجاعاً أو كريماً، وبالتالي فإن ما يحركه هو الغيرة من الآخر مما يدفعه إلى تقليده. ويحلل جيرار ـ لإثبات نظريته ـ أعمالاً روائية كثيرة، منها **دون كيشوت** لسيرفانتس، و**مدام بوفاري** لفلوبير، و**البحث عن الزمن الضائع** لبروست، وروايات أخرى غيرها. ونحن لا نشاركه إيمانه المتشائم بعدم أصالة الكائن الإنساني والمصير المجهول الذي ينتظره بسبب ازدياد فرص الغيرة وما تتركه الغيرة من آثار تدميرية على الحياة البشرية. إن ما نفعله هنا هو تطبيق المفهوم التقني الذي أوجده على شخصيات العمل.

الفن المراوغ في أحاديث جانبية*

إدوار الخراط**

ربما كان من المداخل التى تتيح لنا البصر بذلك العالم الذى يبتعثه جميل عطية إبراهيم فى (أحاديث جانبية) أن نلم، شيئا ما، بالتيمات أو الموضوعات الرئيسية فيها، وبشىء من سمات النص.

وهو عالم ـ من البداية ـ يبدو لنا مألوفا، محددا، واضحا وبسيطا لا خفاء فيه، ولكن شيئا ولو قليلا من إمعان النظر يشير على الفور إلى أن فى هذه البساطة عمقا وغموضا، بل أكثر.

ففى مستهل (أحاديث جانبية) يقول الراوى إنه سأل أباه على سبيل المداعبة والنزوة، «لكى يفتح خزانته أمامنا، ويطلعنا على بعض أسرارها»(ص٦).

والشأن هنا، على سبيل الجد هذه المرة، أن تناول هذه التيمات قد يساعد على فتح خزانة هذه النصوص ـ أو هذا النص الواحد ـ والاطلاع على بعض أسرارها.

ولعل التيمة الأولى التى تسترعى الانتباه فى هذه القصص ـ وسوف أعتبرها كتابا واحدا متراسلا ومتجاوبا بعضه مع بعض، وهناك أكثر من دليل على ذلك ـ هى تيمة ما يمكن أن أسميه تشخيص المرأة عنده.

فالمرأة فى هذه القصص شقان متمايزان.

الشق الأول منها هو تشخيص لامرأة هى على الأغلب عملية، وضعية إذا صح التعبير، ضيقة الأفق، شديدة الحرص، نكدية. فهى تارة غاضبة لأن الراوى زوجها يريد أن يحصل على ساعة قديمة بدلا من ساعة جديدة ـ مع أن الساعة القديمة ثمينة جدا لكنها لا تعرف، ولا تقدر، وهى تتصور أن الساعة القديمة من سقط المتاع (ص٧)، وهى كذلك أم

---

* (أحاديث جانبية)، جميل عطية إبراهيم، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

** روائى وقاص وناقد، مصر.

هذا الراوى نفسه وكثيرا ما سببت لأبيه ـ غاوى جمع تحف الساعات القديمة ـ مضايقات، وكثيراً ما اتهمته بالتقتير وتبديد المال (ص٨). وهى مرة أخرى تسخر من الأساطير العريقة ولا تفهمها وتهمس للراوى الآخر ـ الذى هو فى الواقع هو نفسه لا يتغير مهما تغير فى اسمه وظروفه ومواصفاته ـ وتقول له ساخرة «يا ندامة ويا مصيبتنا من الحكايات!»(ص١٩) ، وهى نهازة للفرص: «إنت تعرف الدكـــــتورة من زمـــان؟ اطلب منهـا تكرمنا فى الحساب!»(ص٢٥)، فهى دائما «تشغلها الأمور المالية» (ص٢٦)، وهى تكرر تهمتها لزوجها بالبخل فى قصة أخرى هى دائما تنويع على القصة نفسها (ص٤٤).

ولعل أوضح تشخيص لهذا الشق من المرأة نجده فى قصة «يوميات» حيث تمثل الأم (دائما هى الأم والزوجة) دوراً كله غضب وحقد لا يبرأ، وهى أيضا على أنها تسببت فى إثارة شحناء عائلية تخادع زوجها فتذهب لزيارة ابنتها التى حرم الزوج عليهم زيارتها. وفى هذه القصة نفسها لا تهتم النسوة إلا بشيئين لا ثالث لهما: المشاحنات، والأمور المالية المتمثلة أساسا فى بيع المصاغ من أجل بناء مقبرة.

على أن فكرة بناء المقبـرة التى راودت تلك العائلة القبطية وألقت فيها بذور التناحر والتباغض، هى بالطبع تقليد مصرى عريق لا يخطىء الكاتب كعادته فى أن يومئ إليه إيماءات وجيزة ودالة. إن الطبقة التحتانية والأساسية فى القصة ليست فى هذه النزاعات، بل فى التوق إلى الخلود: أن يوضع اسم الأب على قطعة رخام مصحوبا بكلمة من الكتاب المقدس. وتنتهى القصة مع ذلك بتمويه بارع يتعلق فقط بما أثارته المقبرة من خلافات عائلية يومية ومبتذلة، كأنما تلك الخلافات هى لب القصة. وفى ذلك مثال واحد ـ يظل يتكرر باستمرار ـ على الفن المراوغ عند جميل عطية إبراهيم.

وكأنما صديق الراوى يعلن عن رأى الراوى ـ الكاتب فى النهاية ـ عن هذا الشق الأنثوى؛ إذ يصف النساء عامة بأنهن:

يذهبن إلى السينما، ويتأثرن بفراق البطل، وتدمع أعينهن طويلا، لكنهن عند الزواج يقررن شيئا آخر.(ص٩٧)

وهى، إذن، مخادعة (ص٩٩) مهما كانت تبدو رومانسية مرهفة المشاعر.

أما الشق الثانى من رؤية هذا الراوى للمرأة ـ كما لابد أننا أصبحنا نتوقع الآن ـ فهو الشق الذى يمكن أن أسميه «الأيقـونة ـ المرأة»، أو المرأة الأسطورة، أو بعـبارة الراوى: «كنت أظنها شيئا يزيد عن كونها أنثى» (ص١٣٢)؛ فهى، خارج علاقات الزواج أو البنوة، كائن يجد الراوى لذة خاصة فى وصف مناقبه الجسدانية، بما يكاد يشبه الشبق المتسامى به: «امرأة جميلة الطلعة، مشدودة العود، عيناها لوزيتان وشفتاها ممتلئتان، حلوة التقاطيع» (ص٥٢)، مما يكاد يتكرر مرة أخرى:

طويلة القامة، رقيقة الأرداف، ضامرة الثديين، لها وجنتان بارزتان وشفتان رقيقتان.. لكن وجهها فيه كل السحر، فوجهها وجه أيقونة...(ص٩١)

وعلى عكس نصيحة صديق للراوى: «لا تضع أصبعك تحت ضرس امرأة»، نجد شخصية كليوباترا باپادوبلوس التى تسمت بعد ذلك باسم ولاء بسيونى، أو شخصية ليزا، أو ليلى أو جويداه قره زاده الدردنيلى، هؤلاء أقرب إلى جمال وذكاء وسحر أسطورى، أكثر من كونهن مجرد نساء، ونساء على تلك الشاكلة التى عرفناها عند الراوى فى نظرته للشق الأول من تشخيصه لهن، ولكنهن دائما خارج نطاق اليومى والمألوف، فهن أجنبيات أو من أصل غريب أو هن ببساطة ينتمين إلى الماضى، أو قد انتهت حياتهن وبدأت أسطورتهن.

*

ولعل ذلك يقودنا مباشرة إلى خبرة الشَبَق عند هذا الراوى، وهى خبرة خاصة جدا مهما كانت الإيماءات إليها سريعة خاطفة، شأن صنعة الكاتب كلها. ولعل الراوى عنده تعلق «فيتيشى» بقدم المرأة: «ففى ملمس قدميها أحس بنعومة الرحم» (ص٩٧)، أو «كنت متيما بساقيها، وذات مرة حبوت أمامها حتى تسمح لى بتقبيل قدميها»(ص١٣)،

ولكن المرأة ترفض إشباع هذه الشهوة الفيتشية فى المرتين كلتيهما.

أما الخيرة التى تأتى فى صفحة ١١٢ والتى أسماها (هل فى هذه التسمية شئ من السخرية ولو كان غير واع؟) «شيئا رهيبا، شيئا كالبركان، كالقوة المدمرة فى هذا العالم، كالشر نفسه، أو كالتقوى نفسها، شيئا عاصفا كالجنون أو العدل». فلعل القارئ يعود إليه، ولكنها أيضا رفضته، بل صفعته على وجهه قائلة: «أحيوان أنت؟»

والراوى يحكى عن عنايات فيقول:

> كنت أدعوها فرسة، وعندما تسير فى الغرفة عرايا، وكان ذلك قبل إقبالى على دراسة اللغة اليابانية (كأن ثم علاقة بين العرى واليابانية!) أرقب جسدها وأتشممه وأربت عليه فى قدسية، كأننى أتعبد له. (ص١١١)

لا غــرابة، إذن، أن توجــد المرأة عند هذا الراوى فى عالمين منفصلين، فالمرأة السحرية أو المشتهاة، سواء، ترفضه، أو هى إما قدسية وإما شيطانية، أما المرأة العملية الأرضية فهى تنكد عليه عيشته، لكنها مع ذلك عماد الحياة اليومية وسندها.

وحتى عندما يذكر ذكريات «وحدت بين جسدينا» أى بين الراوى وإحدى تجليات المرأة الأسطورة، فإنه يصفها بأنها ذكريات «عابثة» كأنه يتنصل منها، كأنه هو الذى يرفضها، لأن الأسطورة ـ بتعريفها ـ مقدسة، لا تمس.

*

التيمة الثانية التى تتردد ـ على استحياء ولكن بإصرار ـ هى كــمــا نتوقع دائمــا من هذا الكاتب، تيــمــة الهم السياسى.

ومع أن (أحاديث جانبية) على خلاف ثلاثيته المعروفة (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و (١٩٨١) (اغتيـال حلم) لا تعكف مباشرة على علاج المسألة السياسية، فإنها لا يمكن إلا أن تمس هذه المسألة، ولو على سبيل مجرد السرد والحكى الذى يبدو كأنه فرعى أو ثانوى ـ إنما كل شئ يبدو كذلك وإن كان يخفى شيئا آخر ـ «فالطائرات الإسرائيلية تعربد فى سماء القاهرة، وقد سيطرت على أجواء سيناء» (ص١٩). بينما قبل ذلك بسنوات كانت كلية الحقوق قبل الثورة:

> مليئة بالتيارات السياسية والمدارس الفكرية: وفديون، سعديون، مصر الفتاة، حزب وطنى، إخوان مسلمون، شيوعيون، بالإضافة إلى الشعراء والكتاب والفنانين المدافعين عن مذاهب العبث والعدمية... (ص١٨)

وبعد ذلك بصفحتين: «البلد تعيش هزيمة نكراء مدوية لامبرر لها ولا يعرف أحد مداها...» إلى آخره (ص٢٠). وهزيمة ٦٧ تلح على هذا الراوى الكاتب إلحاحا له بالطبع ما يبرره: «بعد ضياع سيناء والقدس لاشئ يهم» (ص٣٤).

أما ليزا ـ المرأة شبه الأسطورية اليهودية التى ترددت فى أن تصف نفسها بأنها مصرية مع أنها ولدت فى الخرنفش والتى يلوح أنها جاسوسة صهيونية فى نهاية الأمر ـ يلوح ذلك دون أن يتأكد تقريره مباشرة، كعادة الكاتب ـ فهى تحدث الراوى عن أحلام اليهود ووعد بلفور وعن هرتزل، أما الراوى «فلا يدرك أبعاد حديثها بسبب انشغاله بالقضية الوطنية فى مصر حتى النخاع» (ص٥٠)؛ ففى ذلك الوقت كانت المسألة الوطنية هى الاحتلال والقصر وليست فلسطين، أو هكذا كــان يجرى الوعى الشائع بالمسألة السياسية.

والنبوءة الغامضة المقتضبة والمبتسرة تأتى فى نهاية قصة عجوز يعانى أزمة إحالته على المعاش: «بعد حرب ١٩٥٦ قامت حرب ١٩٦٧ .. ثم اشتعلت حرب الاستنزاف، وبعدها حرب ١٩٧٣»، ثم تأتى النبوءة الملغزة: «الحروب القادمة كثيرة أيضا». هل هى ملغزة حقا؟ كم من الحروب جاءت، أو ستجئ؟

من الإشارات الغامضة أيضا ـ أو التى تبدو كذلك ـ أن الراوى فى قصة «لوحة زيتية» أقام آخر معرض له قبل النكسة هو:

> عبارة عن صور زيتية لصفائح القمامة، صفائح قمامة متعددة ومليئة بالقمامة وعلى موائد

مهجورة والصفائح تلمع وتنطفئ كأن إضاءة داخلية فى اللوحة تغمرها. (ص ١٢٩ - ١٣٠)

وفى هذا السياق نفسه يأتى هذا الراوى؛ إذ يسرد حكاية عن ذلك الرسام: «يضرب بالفرشاة، ويتحدث عن مظاهرات الطلبة، وحياة السجن، والمومسات... ولا أتبين شيئا من كلامه». أما نحن فلعلنا نتبين شيئا واضحا - وإن كان مضمرا - فى هذا الترادف الغريب بين مظاهرات الطلبة (وأسبابها) وبين السجن والدعارة، خلقية أو عقلية أو روحية سواء.

هذا الهم السياسى - تلك التيمة الرئيسية الأخرى - مخامر يغمر القصص كلها، أو يغمر هذه القصة الواحدة كلها، بجو خفى مضمر وتحتانى - إن صح أن الجو يمكن أن يكون تحتانيا - ولكنه هناك رازح وقوى.

*

وقد يقال إن هموم الحقبة الناصرية، وبدايات الحقبة الساداتية تسيطر على هذا الكتاب، بينما هى قد انقضت، بخيرها وشرها، أو على الأغلب بشرها، ولم يبق منها خير. ولكننا هنا نغفل دور الكاتب المؤرخ الذى يعنى بهموم وطنه وهموم تاريخه. أليست هموم الماضى متصلة وممتدة فى الحاضر؟ أليست هى منبع همومنا اليوم، وربما غدا؟

وهل توقفت الخديعة؟

*

يترادف هذا الهم السياسى المخامر بهمٍّ آخر هو من أجلى وأثقل هموم الطبقة الوسطى - علياها ودنياها - همّ ادخار المال، وحسبان حساب الزمان وتصاريفه، وتقسيم التركات، وتوزيع الأموال، وبيع المصاغ والجوهرات والساعات القديمة، وتأجير البيوت والغرف والمساكن، والاتهامات بتبديد الأموال، وأيام الضائقة المالية فى مناسبات زواج البنات. (انظر مثلا صفحات ١٠، ٣٤، ٦٧ وغيرها).

*

فهل ثم صلة بين الهم السياسى وبين هموم الحياة اليومية عند أبناء هذه الطبقة التى ينتمى إليها الراوى - الكاتب.

الإجابة تبدو واضحة، بطبيعة الحال.

ولكن النقيض هنا لا يخفى، فإن هنا اهتماما آخر هو ما قد أصفه بأنه همّ ما وراء الواقع، على ما فى (أحاديث جانبية) من تقنيات «واقعية» ونبرة سرد صاحية وهادئة الإيقاع، مع كل ذكائها.

إشارات وإيماءات تأتى، فى تضاعيف هذا السرد الذكى، إلى السر، والشياطين والغوامض غير المفسرة:

- «هناك علاقة ودّ خفية تربط بين الإنسان وحوائجه» (ص١١).

- «رأيت السر يفارق الجسد» (ص١٣).

فهو هنا يفيد من الاستخدام الشعبى لكى يسرد واقعة الموت، بعد أن أكد صديق الراوى «أن لمعة العين.. فيها سر الحياة».

والراوى يحكى عن ذكرياته - وهى هنا ليست عابثة - مع صديقته، أو عشيقته ربما القديمة، فبعد أن منحته قبلة ساخنة قالت له: هل تعرف أننا خلقنا بالصدفة؟ :

لازلت أذكر تلك الرعدة التى أصابتنى من قولها، وقد لسعتنى كلماتها بنيران حارقة، فانتفضت واستعذت بالله من الشيطان الرجيم وبسملت وقد تخيلتها الشيطان الرجيم يحادثنى وقد تجسد أمامى على صورة فتاة جميلة... (ص ١٦)

هاهى ذى المرأة الأسطورية، ضد - القدسية، واقعية جدا، وتقع فيما وراء الواقع، فى وقت معا.

وفى قصة «يوميات» نعرف أن حنا رفض دفن حرم صديقه مجلّع فى مقبرته، وادعى أنه نسى المفتاح، ولكنه كان يتشاءم من فتح المقبرة فى بداية العام، فالمقبرة إذا فتحت فى بداية العام فلن تكتفى بجثة واحدة، وتبدأ فى سحب الأحياء واحدا بعد الآخر (ص٦٤). فأى فزع فى تلك الإرادة لقوى القبر!

وهو يكمل مشهدا شبقيا عن العرى واللغة اليابانية والتعبد للجسد بأن يقول:

أحاول السكنى والبقاء فى داخلها، وأحكى لها شيئا عن ذلك المجذوب الذى رأى جداراً سميكا يحول بينه وبين الجنة فاخترقه بجسده وطار ثم عاد ثانية إلى الأرض وقد ارتدى ملابس نورانية. (ص١١١)

وما من شك مرة أخرى فى ذكاء السرد، على إيجازه، إذ يمزج بين عناصر ثلاثة متراسلة وإن بدت متباعدة: هى عناصر الشبق، ثم الحكاية الشعبية وأخيرا العنصر الأسطورى أو ما وراء الواقعى.

وهذا المزج بين الحكى الشعبى والفزع الغامض لقوى ما وراء الواقع يتبدى فى خوف الراوى - فى قصة «البحر» الفاجعة - من بيع المذياع الضخم القديم، وهاجسه أن سوف تحل كارثة لو فعل، وهو المذياع الذى كانت جدته تعتقد أنه مسكون بالجن، وبالفعل، ماتت زوجه حتى قبل أن يدخل البيت عليها بمذياعه الجديد الصغير.

وأخيراً، فإن قصة «البحر» هذه كلها هى مغامرة هادئة النبرة جدا فى ساحة هذا الذى أسميه ما وراء الواقع، فالبحر - هنا - يغمر القاهرة، أليس هذا مجازا للموت الذى يغمر الحياة كلها؟ أما الزبد على الفم، فهو زبد البحر وزبد الموت معا.

*

ومع ذلك كله، فإن الراوى - السارد يجسد تماما ما استشفه عند جميل عطيه إبراهيم من ميزة لعله يتفرد بها من بين أقرانه: ميزة الفن المراوغ.

هذا الراوى - السارد يتوحد بنصه، حتى ليصبح النص نفسه هو الراوى.

وقد يكون اسم هذا الراوى عباس عجورة، أو مينا، وقد يكون قبطيا أو مسلما، وقد يكون غير مسمى، ولكنه واحد دائما على اختلاف ما يحدده له كاتبه، تحديدا دقيقا، من أسماء وظروف اجتماعية ومواقع الحياة، واحد بتركيبته النفسية بل أكثر، بتركيبته النصية كلها.

*

أدرك طبعا أننى إذ أوحد بين الراوى والنص، وبينهما وبين الكاتب نفسه أحيانا، إنما أرتكب خطيئة نقدية كبرى فى عرف أصحاب التصورات الراسخة المقررة. وهو ما أراه صحيحا فى (أحاديث جانبية) لجميل عطية إبراهيم.

إننى أزعم أن لهذا التوحيد ما يبرره من داخل النصوص نفسها، فإن الراوى لا يحكى حكاية - هى النص - بل هو نفسه الحكاية التى يرويها بلا تفرقة، لأنه لا يروى عن حكاية خديعة أو مراوغة أو صراع، بل يمارسها جميعا، على مستوى أعمق. الراوى، إذ يقول عن الخديعة إنما يفعلها فى الوقت نفسه، يخدعنا، نحن القراء، ذلك الخداع الفنى الجميل، ليس فقط بمعنى الإبهام أو التمويه بل بمعنى أنه لا يتخذ أبدا دور العارف الخارجى الذى ينفصل عن نصه ليرويه، هو يتقمص نصه ويلعب لعبة النص نفسه.

أما زعمى بتوحد الكاتب بهذا النص الراوى - أو الراوى النص، فى تشكيل ثلاثى، فهو ما يتحقق أحيانا، وليس دائما، وبخاصة عندما يخوض «النص الراوى» مغامرة التأمل، والتساؤل، أو التفكير، أو التعليق على الأحداث؛ إذ تسمع هنا نبرة المؤرخ القاص التى نعرفها جيدا عند صاحب ثلاثية (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و(اغتيال حلم) التى صدرت أخيراً بعنوان (١٩٨١).

هذا الراوى متسائل دائما، أحاطت به أنواع المراوغة، سلبا وإيجابا، إنه ليس الكلمة الأولى ولا الأخيرة، بل إنه سؤال متصل بلا إجابة.

إنه هو الذى «يتكلم» طول الوقت (فيما عدا قصة واحدة بضمير الغائب المفرد الذى يخادعنا - أيضا - لأنه فى حقيقة الأمر ترجمة لضمير المتكلم المفرد)، وليس صاحب نظرة علوية عارفة بكل شئ)، ولكنه مع ذلك ليس محور العالم ولا أصله ولا خالقه. هو النص المروى نفسه بلا زيادة ولا نقصان وليس «صاحب» النص ولا محركه، ولا مسيره.

*

ولعل أبرز سمات هذا النص - الراوى هو على وجه الدقة أنه مراوغ. أى أن له قصدا مراوغا ومضمرا لا يفصح عنه قط لكنه لا يخفيه أو يطمسه أو يلغيه، بل يترك - دائما - ومضة موحية ولكنها - دائما - فى غاية الرهافة، أوكما

كان يقول القدامى فى غاية من لطف المدخل مع استسراره. هو نص ـ راو مخايل، بل مخاتل، لا يفى قط بالوعد الذى يقطعه على نفسه، وإن كان يوحى لنا طول الوقت أنه ينتوى الوفاء به، وهو يستسلم للخديعة ـ وإن كان يعرفها، بل باستسلامه ومعرفته وما هو أكثر من ذلك يتواطأ مع الخديعة، سواء كان فى داخل الحكاية التى يسردها، أو فى أسلوب حكايتها نفسه، يخايلنا ويخاتلنا ويجر أرجلنا كأنما يتلمظ على حسابنا أو كما يقول الإنجليز Tongue in cheek دون أن يخرج لنا لسانه تماما، كأن قدرا حتميا من الأمانة يقتضيه أن يدلنا مع ذلك على خفاء مقصده مهما أبدى من تمويه.

فى قصته الأولى «ساعة ع.م.ب» يقول الراوى (ص٣٥):

ألف وأدور فى الحديث، يسمعنى (يعنى أباه) ثم.. يصمت، خذلته. سألنى عدة مرات رأيى، وراوغت.. كنت كمحام يتصدى لقضية خاسرة فيعيد تقديم الأدلة الضيقة التى يمتلكها بطرق مختلفة بعد تغليفها بمعسول الكلام.

ليس هذا ما يحدث فى داخل الحكاية فقط، بل هو نفسه طريقة تقديم الحكاية لنا، مداوراً وأمينا فى وقت معا.

وأدلته ـ فعلا ـ ضيقة، إن عالمه محصور، محدود تقريبا داخل مواضعات لا تتغير، مهما اختلفت بطاقات التمويه الملصقة عليها، هو عالم الطبقة الوسطى الدنيا غالبا، وصراعاتها، وعلاقاتها الصغيرة: هذه أماكن منزوية فى القلب وفى الواقع، معتمة، وغير نظيفة تماما، وضيقة حقا، لكنها مرصودة بغاية الأمانة، على مستوياتها المختلفة، سافرة ومضمرة، ظاهرة وخفية.

*

وفى هذا السياق ـ فإن أداته ضيقة حقا، بمعنى أن هذا الكاتب المجيد قد اعترف لى، ذات مرة، أنه لا يملك إلا قاموسا محدوداً من الكلمات، ولكنه بهذا العدد الصغير نسبيا استطاع أن يعبر عما يريد. وأزيد على ذلك فأقول إنه بهذا المعجم الضيق أجاد التعبير بالفعل عما يريده، وإن الإيجاز هنا ليس إخلالا على الإطلاق، بل هو علامة تفوق ومقدرة على الاستغناء عن الحشو والفضول والتزيد. (ولست أعنى بطبيعة الحال أن سعة المعجم وغنى المفردات عيب فى ذاته، على العكس تماما ـ ولعل قرائى يعرفون هذا ـ وإنما المناط هو النأى عن الثرثرة وعن العى، واختيار الكاتب من أدواته ما يفى بمقصده الفنى).

ولعله مما يجرى هذا المجرى أن نلحظ ـ ونأسى ـ لأخطاء فى اللغة والهجاء والنحو، هل هى من آثار الطابعين أو المصححين أم قد اقترفها الكاتب؟ فضلا عن شئ من ركاكة أو تعثر فى صياغة الجملة، لعله يوقف السلامة المحببة فى مضى السرد على سننه الممهدة السوية السبل عند هذا الكاتب الصنَاع.

ومهما كانت الأمثلة على ذلك قليلة، فقد كان الأعون والأجدر ألا تأتى إطلاقا، فهو يقول مثلا فى صفحة ١٨: «انقطعت العلاقات بسبب بيعهم الفيلا والانتقال إلى منطقة أخرى» دون أن يشير إلى من يعود الضمير فى «بيعهم». نحن نفهم أن ذلك من سياقات العامية عندما نتكلم ويفهم عنا سامعنا، ولكن أكان ثم حاجة لهذا الاستخدام هنا؟ فضلا عن نبو التقابل بين «بيعهم»... و«الانتقال»، ثم إن استخدام كلمة «منطقة» هنا غير مألوف وغير مبرر، لأن هذه الكلمة تحمل معانى أو إيحاءت هندسية، طبوغرافية، أو عسكرية، ولكننا هنا فى معرض انتقال أسرة من حى إلى حى آخر.

وغير ذلك ليس بالنادر.

انظر تعثر عبارة مثل «شهدت غرفها الواسعة مطارحة الغرام لها...» (ص٢٠) وهو يعنى أن الراوى كان يطارحها الغرام ـ لا يمكن أن يكون يطارح الغرام «لها» ـ لكنه يكتفى بالمصدر المجهَّل «مطارحة» عوضا عن «مطارحتى» أو أية صيغة من صياغات كثيرة وافية بالغرض.

ومن الأمثلة الأخرى (ص٩٧) أن يبدأ فقرة جديدة فى قصته بقوله: «وصدقى علم النفس هو مجال تخصصه».

وأتساءل هل كان الكاتب يقصد المعنى الدقيق فى كلمة «صاغيا» عندما قال «فاستمعت إليه صاغيا...» أم أنه

كان يريد أنه استمع إليه فأحسن الاستماع وعندئذ فالكلمة الصحيحة هى «مصغيا»؟ أما «صغى» فهو أنه مال، والشاهد هنا هو الآية القرآنية: «ولتصغى إليه أفئدة الذين لا يؤمنون بالآخرة...».

ولعل الخلط بين كلمتى «أحاجٍ» و «أحاجى» فى قصته «شجرة المعرفة» مما لا يكاد يغتفر، لأن الخلط بين الحجة والأحجية مما لا يمكن أن يسوغ. أم أنه خطأ مطبعى مرة أخرى؟

*

يبقى أن أشير بسرعة إلى أن بناء الإيهام القصصى أو السردى قد يعوزه شئ أو أشياء. ليس إحكام الصنعة، فى تصورى، مطلوبا أو مرغوبا فى كل الأحوال، ولكن الخلخلة التى تأتى عن غير مقصد فنى متدبر، ليست بدورها شيئا مرغوبا.

فى قصة «ساعة ع.م.ب» يبدأ الراوى بقوله:

١ ـ «أثناء زيارة لى إلى بيت والدى.. منذ عدة أعوام».

ثم يقول الراوى عن والده:

٢ ـ «فربما ظن فى شيخوخته، وقد تجاوز الثالثة والسبعين».

والده الآن قد تجاوز الثالثة والسبعين منذ عدة أعوام، أى أنه على الأقل فى نحو الثامنة والسبعين، إذا جعلنا «عدة أعوام» تعنى خمسة أعوام مثلا، أى أنه خرج على المعاش منذ نحو عشرين عاما.

٣ ـ أما توقيت حدوث الواقعة التى يرويها النص فهو «بعد عشرين عاما أو يزيد» من فترة دراسة الراوى وحبيبته القديمة كليوباترا فى كلية الحقوق وكلية الطب على التوالى، «فى ذلك الوقت، قبل الثورة» (ص١٨) أى على الأكثر فى العام ١٩٧١ إذا تصورنا أنهما كانا طالبين فى عام ١٩٥١ مثلا، قبل الثورة بعام واحد.

وفى هذا العام (فى ١٩٧١) ـ وحسب ذلك التصور ـ كان أبوه فى الثامنة والسبعين من عمره أو يزيد، على أحسن التقديرات.

قد عرفنا الآن أن توقيت الواقعة المروية هنا إنما يأتى مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧، وقبل موت عبد الناصر (ص٢٢)؛ أى فى ١٩٦٨ أو ١٩٦٩ على الأكثر، وليس فى ١٩٧١. فهل فارق السن هنا مهم؟ أليست وفاة عبدالناصر مما له أثر فى خلفية القصة؟

على أنه من الممكن ـ مع ذلك ـ تصور أن توقيت القصة إنما هو فى ١٩٦٩ وأنه منذ «عشرين عاما أو يزيد» (١٩٤٩) كان الراوى وصديقته مازالا فى الجامعة.

٤ ـ لكننا نعرف بعد ذلك أن عائلة الراوى قد باعت الفيللا منذ أكثر من ثلاثين عاما (ص٢٧) أى فى العام ١٩٤١ على أكثر تقدير.

فهل كانا فى الجامعة عام ١٩٤١ أم فى ١٩٤٩ أم فى ١٩٥١؟ ومن ثم تتخلخل كل المواقيت؟

يتجنب الراوى ـ الكاتب أن يحدد التاريخ فلا يقول إلا عبارة «منذ عدة سنوات». ولكنه يقول: إن «والده خرج على المعاش منذ أكثر من عشر سنوات»، بينما هو الآن، حسب تقديرنا عمره وفقا لقول الراوى ابنه، فى الثامنة والسبعين. فهل كان المهندسون يحالون إلى المعاش فى الثامنة والستين؟

لم يكن التوقيت الدقيق بالأمر المهم فى النص لولا أن الراوى يضع الخلفية السياسية والتاريخية موضعا له أهمية كبيرة وإن كانت مضمرة.

فلعل الخديعة هنا ليست فقط خديعة الأب المحتضر، وليست فقط خديعة أوقعت بنا، نحن القراء، حتى نهاية النص تقريبا، بل ربما كانت خديعة قد أوقعت بالوطن كله. وعندئذ كان ضبط التوقيتات أمراً ضروريا.

*

إن «الخديعة» التى تشكل موضوعا ـ ومضمونا رئيسيا فى هذا الكتاب قد تمتد فتشمل ما هو أكثر من النوايا وضروب الخذلان، فكأنما الحياة كلها تمارس خديعة شاملة، كما نرى فى قصة «صديقان»، وهى امتداد أو تكملة لقصة «ليزا» التى جاءت قبلها وفصلتها عنها قصة أخرى هى «يوميات».

الصديقان هنا، كلاهما، مضروب، مخدوع. وهنا أيضا لا يفى الصديق بوعده لصديقه، وهنا أيضا لا يجد الصديق المحبوط غرفة صغيرة مناسبة فى طنطا.. لا يجدها، فماذا فعلت به الحياة، هذا ما يتركه الكاتب معلقا وغير محسوم، وكل شئ هنا، تقريبا، غير محسوم، كما أن العجوز فى القصة الموسومة بصفته «العجوز» هو أيضا لا يفى بوعده لنفسه بأن ينقل زوجته إلى مدافن بورسعيد، «لأن الحروب القادمة كثيرة أيضا».

أما قصة «أحاديث جانبية» فهى غرة هذا الكاتب، لأن المراوغة هنا متعددة ومعقدة فى داخل القصة، كما قلت أكثر من مرة - وفى صيغة تقديم القصة لنا أيضا. الكل هنا متهم، شرير، كاذب، ملتو، الراوى والعجوز والفتاة والصديق والزوجة كلهم يخفون مقاصد مراوغة لا تفصح عن ذاتها قط، وإن كانت تخايلنا - وتخايل شخوص القصة بعضهم بعضا - وكلهم متلبثون فى أماكنهم الضيقة المعتمة، بل إن الكاتب هنا لم يقنع بقناع الراوى فقط بل مارس لعبته، لعبة الراوى نفسه، هل هو يراوغنا - أيضا؟ أم أن المراوغة هى مضمونه وموضوعه معا؟ لماذا يخفى على قارئه حقيقة نوايا شخوصه، كأنما هو يمثل كلا منهم، وإن كان يبدو واحدا منهم فقط، إن ضمير المتكلم الذى يستخدمه الكاتب هنا هو أيضا مراوغ، لأن الحكاية تومئ إلى أن الراوى - وربما الكاتب - يعرف أكثر بكثير مما يقول.

فى قصة «ليزا» نجد، مرة أخرى، أنها قصة خداع، ومرارة، وعدم فهم. ليزا تخدع الراوى عن نواياها غير المفصح عنها، أهى نوايا الجاسوسة أم نوايا المرأة الغربية العدوانية «اللبؤة الشرسة» كما نصف نفسها. كيف لم يدرك تمرجى البهائم وكاتب الحسابات البيطرية الذى أصبح موظفا فى التليفونات ولكنه تعلم الحديث بالفرنسية بطلاقة، وقرأ الكتب؟ (لماذا علمته اليهودية ذلك كله؟) لماذا لم يدرك أنها تخدعه؟ ولكن الكاتب هنا يغلف قصة الخداع المر هذه بأنواع من السكر الشهوى، والجرأة على الطابو. كأنما هذه الجرأة نفسها «تبررها» تيمة الخداع، وكأنما الحسية الشهوانية مدانة خلقيا - ضمنا - لأنها مرتبطة بخديعة، ومن ثم فقد فرغ الكاتب هذه الحسية من نضارتها وبكارتها، كأنه يبرر إدانة الحسية، بينما هو يمارسها علينا. إنه لا يحكى فقط حكاية خديعة - كأنما المخدوع فيها متواطئ مع ليزا الخادعة - بل هو يمارس علينا مراوغة مزدوجة، يغلف الحسية بالخديعة، ويغلف الخديعة بالحسية، يدينهما - دون كلمة مباشرة واحدة - بينما هو يتواطأ معهما بمعنى من المعانى.

*

من سمات هذا الراوى - أو هذا النص الراوى سواء - فضلا عن المراوغة، أشياء تندرج فى السياق نفسه من قبيل «الحذر»:

- آرائى الحقيقية لا أصرح بها إلا لنفسى صباحا وأنا أسير بمفردى. (ص١٠٤)

- فى داخلى دائما أرنب يقظ مذعور يكاد الحذر يقضى عليه من شدة الخوف، ولكننى (وهذا مهم حقا) لكننى أيضا مقامر بطبعى. (ص١٠٥ و١٠٦)

- أظل طوال اليوم حذار من شئ ما... (ص١٠٧)

- وعزمت على إخفاء دراستى (للغة اليابانية). (ص١٠٨)

فهذه ليست فقط سمات الراوى بل هى خصائص النص نفسه، وهو هنا ذلك المقطع المكون من عدة مقاطع «طقوس الخريف»، «الأوراق القديمة»، «اللغة اليابانية»، «الفراق»، «شجرة المعرفة»، «عود على بدء» (كنت قد قرأتها كلها منذ عدة سنوات باعتبارها قصة واحدة، كما وضعها الكاتب).

*

وهذا المقطع المتعدد هو نفسه يكوّن جزءا من النص الأشمل الذى ينتظمه نسق واحد، ورؤية واحدة، بل وصياغة واحدة، مهما بلغ من حرص كاتبه على ممارسة الخداع البرئ فى تمويه الأسماء والأماكن والمواقع والظروف.

إن الحداثية عند جميل عطية إبراهيم هى فى تصورى أن القصة القصيرة عنده ليست شرائح منفصلة، ليست وقائع

صغيرة منعزلة، ليست لـمًا لمشاهد أو صور أو تركيبات متفارقة متغايرة، بل هى تكوّن منظومة واحدة، كأنما هى تقع على تخوم القصة والرواية معا، كما كان الشأن فى كتابه الجميل (البحر ليس بملآن) الذى يقع على التخوم بين القصة القصيرة - الشعر - الرواية.

أما اختلاف النهايات فى المقاطع المختلفة فلا يعنى بالضرورة استقلال هذه المقاطع، بل على أن التمايز النسبى فى هذه النهايات قد يؤكد انتماءها إلى نص واحد شامل يمكن أن نعتبره «مظلة» عريضة تنضوى تحتها المقاطع - القصص - النصوص.

ولكن نهاية الكتاب كله دالة، ولعلها تلخص رؤية «الكاتب - الراوى - النص» الواحد:

«هذه اللوحة تصور أحد القتلة فى جو كابوسى».

«فابتأست».

الكابوس فى هذا الكتاب يتخفى تحت قناع من السلاسة والبساطة الخادعة، أما القتلة فهل هم المخادعون؟ هل الخديعة السارية فى تضاعيف هذه الرؤية الكابوسية معادل فعلى للقتل؟

*

وليس ببعيد عن الاحتمال أن انحيازى المعلن والمسبب والمعروف لما أسميه «الكتابة عبر النوعية» قد يكون له أثر ما، فى تصورى أن هذه المجموعة من القصص ليست مجرد لَمّ لشتات من الحكايات، بل ينظمها سلك واحد، أو هى تندرج تحت نسق عريض موحّد، ليس لمجرد وحدة الراوى، الذى يرويها جميعا بضمير المتكلم الفرد (فيما عدا نص واحد هو نص «العجوز» الذى يقرأ فى الواقع كأنه بضمير المتكلم نفسه) كما أسلفت القول، بل لوحدة الموضوع - المضمون، فى هذه المقاطع جميعا، وهو موضوع الخديعة والمراوغة التى يوقعها شخوص الكتاب بعضهم ببعض، وتوقعها الحياة وظروفها بهم جميعا.

*

من سمات هذا النص - الراوى، كما رأينا، الخوف، الخوف من غضب الرؤساء، الخوف من كارثة غير مفهومة، من سرقة حافظة النقود (١٠٨). هل هو أيضا الخوف من رقابة داخلية أم خارجية، ومن سلطات قمع حقيقية أم متوهمة؟ ومع ذلك فإن النص الراوى مقامر، بل مغامر بطبيعته، ويقبل مخاطر كثيرة، إن لم يكن يقبل عليها بالفعل.

هو مثلا يرى أن العرى لا يليق (صفحة ٥٥) ولكنه يمارس هذا العرى - فى داخل الحكاية، وفى سرد الحكاية سواء - بل لا يتورع عن حكاية هذا الشئ الرهيب المدمر الذى كأنه الشر نفسه فى صفحة ١١٢.

وفى هذا النص نجد عبارة تتكرر كثيرا - وتدل على الكثير - تأتى فى صياغات متقاربة: «نسيان الأمر برمته» (ص٩٧)، «طلبت منها أن تنسى الموضوع» (ص٨٩).

إن السلبية، والنكوص عن المواجهة هى من خصائص الراوى (النص؟). وقصة «ساعة ع.م.ب» أول قصص الكتاب وأكبرها حجما، وأهمية ربما، هى قصة سلسلة من أنواع السلبية، والتقاعس، والجشع الصغير، وهى قصة شديدة المرارة، والتشاؤم (تلك سمة النص كله) على رغم مما يلوح من بساطتها وسلاستها وبعدها تماما عن كل بوح عاطفى أو تنبابل شجنى:

زاد حزنى لخديعتنا له فى اللحظات الأخيرة من عمره... (ص٤٠)

فقط، لم يفعل الراوى شيئا بعد حزنه المؤثر.

لكن النص - هنا ودائما - قد فعل شيئا، بمجرد كتابته، بمجرد وجوده.

*

إن تقنية نهايات المقاطع - أو القصص - فى (أحاديث جانبية) لها دلالة وأهمية، فى ظنى.

ولعلنى سوف أسمى هذه التقنية: «نقائض النهايات»، وذلك على خلاف فجاءة النهايات المعروفة، والمشهورة، باسم «لحظة التنوير» التقليدية.

إن النهاية هنا لا تلقى ضوءا - من الخلف إذا صح التعبير - على القصة أو على المقطع كله، فقط، لا تعطيه

فقط دلالة كانت مراوغة على طول النص، بل هى تقف فى مواجهة النص السابق، على نقيضه، كأنها ضربة مسددة إلى ما سبقها، وليست امتدادا له أو مفاجأة معدة من قبل كما هو الشأن فى القصص التقليدى.

النهاية هنا، بمعنى ما، ليست نابعة من النص بل معاكسة له، ومن ثم فهى عاكسة لمقصده المراوغ.

فى نهاية «ساعة ع.م.ب» يقف الدولاب ـ الخالى من الساعات ـ ليعزى الأب المحتضر على اعتبار أنه ملئ بالساعات، الخدعة هنا مزدوجة، تأتى بالدولاب على رغم أنه حافل بالدلالة، بينما هو خاو، لكى ترضى الذى يموت، ولكن الراوى يحزن جدا لهذه الخديعة.

وفى «ليزا» يدرك الراوى أنها كانت تخدعه طول الوقت ـ هى الخادعة هذه المرة وليس هو ـ ولكنها كانت قد قالت له: «سوف يأتى يوم تتمنى فيه إطلاق الرصاص علىّ» فكأنها لم تخدعه حقا، وكأنما هو الذى رضى بالخديعة، سرا، ومع ذلك كله فما هى الخديعة؟ نحن لا نرى قط أنها ارتكبت جرما تستحق القتل عليه أو أى جرم على الإطلاق، إلا أنها يهودية مصرية متنكرة لمصريتها، فهل هذا هو جرمها الحقيقى، فقط؟

وقصة «العين مرآة الجسد» مصداق لدعوى فى أهمية ودلالة النهاية ـ النقيض، على خلاف معنى «لحظة التنوير».

«صدقى» الذى وصف عبر النص كله بأنه بليد الحس، عيناه أشبه بعينى السمك الميت، رتيب الكلام. هذا الرجل الممل الملول يوجد منتحرا فى غرفته، دون تفسير، دون تبرير، فى نوع من الحس بالعبثية كامل يخامر النص كله ليس فى هذا المقطع وحده بل فى (أحاديث جانبية) كلها.

هل تشير القصة إلى ذلك ـ أم تؤكد نقيضته ـ عندما يقول الراوى أن «سلامة» ـ وهو آخر لا شبه له بصدقى ـ كان خائفا من الموت يحتفظ بقصاصات من الصحف كلها تتعلق بحوادث قطارات فى سيبيريا وكينيا ويوغوسلافيا والقاهرة؟ أم أن المستوى التحتانى المضمر من النص هو المستوى الذى تجرى فيه عبارة المرأة الأيقونة؟ وهو مستوى يجاوز الواقع الأرضى البليد، ويشارف حافة ما وراء الواقع، بما فيه من قدسى، وغيبى وما هو غير قابل للفهم؟

فى مقطع «الأوراق القديمة» ينتهى الراوى أنه وجد فى أوراقه شيئا كان قد نسيه، «له ملامح وتفاصيل ذابت منذ عشر سنوات أو يزيد، هذا الشئ هو أنا». وهو غير صحيح، لأن مجرد عودته إلى اليوميات أو الأوراق القديمة إنما هو تأكيد لهذا «الأنا». لكنه ينكر ذلك لأن حبيبته رفضت الزواج به، لسبب ليس له علاقة بديانته، يعنى لسبب له علاقة به ـ هو ـ بهويته نفسها لا بمجرد ديانته، لهذا أنكر الراوى «أناه» القديم، كأنه لا يطيق أن يكون «أنا» الآن هو المرفوض بل كان ذلك يتعلق بالأنا القديم المندثر. إنكار غير مجد وغير صحيح.

فى مقطع «اللغة اليابانية» تأتى النهاية عبثية وغير مفسرة، وكأنها غير ضرورية: «اللغة اليابانية سوف تجلب لى المتاعب» من غير أى تبرير. كأنما يقول إن فهم الرموز والإشارات ـ وهى جسد اللغة اليابانية ـ لن يتأتى عنه إلا المتاعب، فالنكوص أولى، وعليه «نسيان الموضوع برمته».

وعنايات فى نهاية مقطع «الفراق» حبيبة يصعب على الراوى فهمها، ولكنه لا يلح عليها ـ كعادته ـ حتى عرف أنها تزوجت من رجل آخر.

كان قد طلب منها هذا الشئ الشبقى الخاص به، رهيبا ومدمرا، لكنها صفعته على وجهه، ولم يرها ثانية.

زواجها برجل آخر هل هو تطهير لها، أم هو تطهير له؟

*

وللمراوغة هنا قيمة إيجابية، فهى ليست فقط من قبيل مكر الفن الحميد، بل هى تدعونا إلى تجاوز عتبة التلقى السلبى المألوف، بل التخلى عن دور «المتلقى» بما يعنيه ذلك من انتظار لما يلقى إليه من حلول أو من تفسيرات، لنذهب إلى ما بعد ذلك، إلى دور «المشارك» فى اللعبة، دور يطلب من صاحبه أن يفكر لا أن «يستقبل» الأفكار أو الأوضاع، أى أن يوجدها، أن يسهم فى تشكيلها.

المراوغة هنا تحفيز وحث، قد يكون مفضيا إلى تفسير أو أكثر، وقد لا يكون، لكنه على أى حال دعوة للسعى إلى إعادة خلق النص.

*

فى مقطعى «شجرة المعرفة» و «عود على بدء»، وهما مقطعان أرى أنهما متصلان اتصالا أوثق من غيرهما، نجد أن محاجاة الرب هى أيضا هرب من المعرفة، وأنه «لا فائدة». والغائب الذى يسأله الراوى كأنما هو الرب نفسه، عارفا بكل شئ، وصامتا، يأمره بالعودة فى نهاية؛ الشهر القادم، أى بالتأجيل والتسويف إلى ما غير نهاية، «لا فائدة» من حب الراوى لعنايات، ولا فائدة من هذا العالم، لا فائدة من هذه المحاجاة نفسها.

بلى. ثم «فائدة» أساسية، لعلها لا جدوى لها على المستوى البراجماتى ـ ولعلها على هذا المستوى نفسه ذات جدوى أيضا ـ هى قيمة الكتابة، وأمانة الكتابة، حتى لو تخفت تحت قناع الفن المراوغ.

ذاكرة الزيتون

توفيق زياد

١٩٢٩-١٩٩٤

عبدالكريم أبو خشاف*

«.. الحرب أملت على كتابنا أدباً وثائقياً تسجيلياً ..»
إميل توما - الجديد - إبريل ١٩٨٤

لعل أهمية دراسة تجربة توفيق زياد الشعرية تنبع من مصدرين؛ فهو أولاً لا ينتمى إلى الجيل الأول من مدرسة الشعر المقاوم؛ تلك التى عبرت عن هويتها القومية إثر قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨م، كما أنه واصل كتاباته الشعرية ملازماً لأقلام الجيل الثانى من هؤلاء الشعراء الذين شقوا طريقهم بنغمة جديدة فى مطلع الستينيات.

أما العنصر الثانى الذى يعزز أهمية هذه الدراسة، فيجئ من كونه الشاعر الذى تميز بتأكيده المهمة السياسية للشعر دون مواربة، أو بالأحرى جعله واحداً من أسباب النضال السياسى للدفاع عن حقوق شعبه تحت سطوة الاحتلال.

ولضرورة من ضرورات المنهج، فإننا نعرض عن النمط التقليدى فى تقديم الشاعر من خلال سيرة حياته التى تكتب تحت ظرف معين (إيجابياً كان أم سلبياً) عامدين إلى استقراء «النص» الذى سيكشف بالضرورة عن أبعاد التفاعل بين التجربة الشعرية والحياة التى أحاطت بها؛ خاصة وأن هذا الشاعر قد تميز بالتلازم الحاد بين الكلمة والفعل، الأمر الذى يؤكد ضرورة المنهج وأولويته.

«على جذع زيتونة»[1] هذا هو عنوان إحدى قصائد زياد الواردة فى ديوانه: (ادفنوا أمواتكم وانهضوا) الذى نشر عام ١٩٧٠، ولكن هذه القصيدة بالذات قد كتبت عام ١٩٦٦، وقد وقع اختيارنا عليها، لنقدم من خلالها الشاعر، ذلك أنها فى نظرنا، تختصر الكثير من أبعاد شخصيته، كما تكشف فى الوقت ذاته، عن جوانب القضية موضوع الصراع والمقاومة:

لانى لا أحيك الصوف
لانى كل يوم عرضة لأوامر التوقيف
وبيتى عرضة لزيارة البوليس

* جامعة بيرزيت - فلسطين .

للتفتيش «والتنظيف»

لأنى عاجز أن أشترى ورقا

سأحفر كل ما ألقى

وأحفر كل أسرارى

على «زيتونة» فى ساحة الدار

«التسجيل» هو الحدث المحورى فى هذا المقطع، وربما فى القصيدة كلها كما سنرى، وهو تسجيل يكتسب أهمية خاصة؛ لأنه أولاً متعذر، أو يحدث فى ظروف استثنائية، ولأنه ثانياً مختلف من حيث مادته، إذ هو كتابة من نوع خاص «بالحفر» على جذع زيتونة، كما أن مكان هذه الزيتونة له دلالته، فهى فى ساحة الدار... كل هذه العناصر قد شكلت بعض ملامح الرجل الذى يقوم بهذه المهمة، والتى تؤكد العلاقة بين الإنسان والزمن عبر محورى الاستمرارية والخلود: ونعنى بهما: «الشجرة، والكتابة».

يشير الشاعر فى أول سطر من هذه القصيدة إلى الفكرة الأم التى توالدت فيما بعد لتصنع مفهوم المقاومة، «فحياكة الصوف» إشارة لامرأة فرنسية كانت «تسجل» بخيوط سنارتها أسماء الخونة فى الثورة الفرنسية. والشاعر يبحث عن فعل مشابه، لا من حيث الديناميكية، بل من حيث الغرض، فتلك التى ترقب بهدوء وتكتّم، وشىء من الدعة، طبيعة ما يدور حولها، لجأت إلى هذه الوسيلة التى تتناسب مع طاقاتها، أما تسجيله هو فقد كان اختياراً له ما يبرره؛ فعلاوة على كونه لا ينسج الصوف ـ والأمر هنا يتجاوز حدود المعرفة إلى الإشارة إلى أنماط المقاومة الشعبية ـ علاوة على ذلك فإن بيته يخضع لمراقبة دقيقة من قبل رجال الشرطة، ثم إن إمكاناته لا تسمح له بشراء الورق (وهذا بدوره يشير إلى فصيلته الاجتماعية). لذا فقد اختار جذع الزيتونة بكل ما تمثله هذه الشجرة من أبعاد، ثم إن هذه الزيتونة ليست كأى شجرة زيتون، بل هى موجودة فى «ساحة الدار» وهذا التحديد يمنحها شرف الانتماء للدار وانتماء الدار لها، ثم، وهذا هو الأهم، إنها تملك حظاً أوفر فى البقاء على قيد الحياة قياساً على أشجار الزيتون التى كان مصيرها الاقتلاع من قبل هذا الخصم المشترك للإنسان والأشجار، ثمة دلالة أخرى وليست الأخيرة تتمثل فى طبيعة البيت الفلسطينى الذى يحتضن شجرة الزيتون، إنه بيت الفلاح الذى ينسج توفيق زياد رؤيته الفكرية والفنية من خيوطه.

إن الفعل «كتب» هنا يتحول إلى الفعل «حفر» حاملاً المهمة ذاتها، مع اختلاف مستوى الكتابة ومغزاها، فيتكرر هذا الفعل بعد أن يتصل بالسين الدالة على المستقبل والحاملة لكل معانى الإرادة والتصميم والسرية، والمعاناة، والخوف، والحب، ولكن بعد هذا كله، ما الذى يريد أن يكتبه، أو بالأحرى «يحفره»:

سأحفر قصتى، وفصول ماساتى

وآهاتى،

على بيارتى وقبور أمواتى

وأحفر:

كل مر ذقته

يمحوه عشر حلاوة الآتى

سأحفر رقم كل قسيمة من أرضنا سلبت

وموقع قريتى، وحدودها

وبيوت أهليها التى نسفت

وأشجارى التى اقتلعت

وكل زهيرة برية سحقت

وأسماء الذين تفننوا فى لوك أعصابى، وإتعاسى

وأسماء السجون، ونوع كل كلبشة شدت على كفى

ودوسيهات حرّاسى

وكل شتيمة صبت على رأسى

***

وأحفر: «كفر قاسم» لست أنساها

وأحفر «دير ياسين» تشرّش فىّ ذكراها

(...)

سأحفر: كل ما تحكى لى الشمس

ويهمسه لى القمرُ

وما ترويه قبرّة

على البئر التى عشاقها هجروا(٢).

...كل هذه القائمة من الموضوعات تشكل مادة لهذا التسجيل ـ الحفر، وهى ولا شك مهمة طويلة وشاقة، وتستدعى من صاحبها بقاءه العمر كله يحفر، أو يسجل، ولكن تكرار الفعل «سأحفر» يؤكد نية الاستمرار لديه، لأنه على ما يبدو من «هويته» لا يملك إلا هذا الحفر، وتلك الذاكرة التى يخشى عليها العطب، فيلجأ إلى استبداله هذه الزيتونة بها.

إن هذه الأشياء أو القائمة من الأشياء» موضوع التسجيل تقدم لنا الدليل على ملامح صاحب الخطاب ونوع الحياة التى يعيش؛ إنه ذلك الفلسطينى الذى يرى وطنه يصادر قطعة قطعة من تحت قدميه، وهو أمام هذا، لا يملك أن يواجه هذه المأساة إلا «بالآهات» كما أنه يشتم ويهان، ويسجن، ثم تنظم له المذابح كالذى جرى فى «كفر قاسم» و«دير ياسين»، ولكنه أيضا إنسان حالم لا تقطع عليه المأساة حبل الرجاء والخلاص، لذا فهو «سيحفر»:

كل ما تحكى له الشمس

ويهمسه له القمر

هذا «الحديث» وذاك «الهمس» الذى سنجده يتواصل فى شعر رفاقه الشباب سميح القاسم وراشد حسين ونزيه خير ثم محمود درويش.... ليغدو غناء ثوريا يميز الشعر الفلسطينى ويمنحه هويته.

ونحن قبل هذا كله وبعده ربما تساءلنا عن دواعى هذا «الحفر» ولأية غاية يرى الشاعر هذا التسجيل ضروريا؟ وللإجابة فإننا بحاجة لقراءة الأعمال الشعرية الكاملة لتوفيق زياد، كما أننا إضافة إلى ذلك محتاجون لإعادة قراءة وقائع الشريحة الفلسطينية التى بقيت فوق أرضها وتحت رحمة الاحتلال الصهيونى البغيض. بيد أن الرؤية المتفائلة للشاعر والمرتكزة على قناعة فكرية ماركسية تجعل من محاولة الإجابة أمرا ممكنا، فمن خلال إشارته:

وأحفر كل مر ذقته

يمحوه عشر حلاوة الآتى

نلمس عندئذ مدى تفاؤل الشاعر بالمستقبل وثقته بأنه يمتلك مصيره، كما أن حجم هذا النصر سيمسح كل أثر للمعاناة، وإن كان له من دور فى هذه المرحلة فهو مجرد التسجيل ليعينه ذلك على عدم النسيان:

لكى أذكر

سأبقى دائما أحفر

جميع فصول مأساتى

وكل مراحل النكبة

من الحبة إلى القبة

على زيتونة فى ساحة الدار

إن الإطار التاريخى لهذه القصيدة يشير أيضا إلى أن الشاعر كان كغيره من أبناء هذه الفئة التى بقيت فوق أرضها، وتحت الاحتلال الإسرائيلى، كان يعلق أملا كبيرا على القيادات العربية خلف الحدود، ففى تلك الفترة من الستينيات كانت كل المؤشرات لدى هذه الفئة توحى بقرب ساعة الخلاص. وبطبيعة الحال، فقد كان الحل العسكرى أحد الإمكانات الواردة إن لم يكن أهمها، لذلك فقد كرر الشاعر نداءاته إلى العرب فى ديوان طويل كرسه للتغنى بالإنجازات والتحولات فى البلدان العربية، وحثها على المبادرة بتخليصهم من ذلك الواقع، حيث نقرأ من جملة قصائده العناوين التالية: من وراء القضبان ص١٠٥، سمر فى السجن ص ١١٣، رجوعيات ص١٢١، بورسعيد ص١٣٥، إليكم ص١٤٠، متى نلتقى ص١٥٧، رسالة عبر بوابة مندلبوم ص١٦٦، هنا باقون ص١٩٧، وثبة الجسر ص٢٠٥.

إن فحوى الخطاب الشعرى فى تلك المرحلة يكشف عن ارتباط كبير بين ما يكتب وبين الجمهور المخاطب فى تلك الرسالة، وهو غالبا ما يستخدم الضمير الجمعى للمخاطبين دلالة على تعيين مهمة الخطاب وغايته، إيمانا منه بأن الأنا الفلسطينية لا يمكنها أن تتجاوز طاقاتها، لذا فإنها تلهج بهذا النداء القريب من الاستغاثة:[٣]

أناديكم
أشد على أياديكم
أبوس الارض تحت نعالكم، وأقول أفديكم...!

هكذا ندرك من خلال هذا النموذج، وعبر نماذج متعددة في شعر زياد أهمية الطابع التسجيلي لديه، حيث تأخذ القصيدة طابع الوثيقة أو الحكاية المعتمدة على الواقع بكثير من تفاصيله في محاولة منه لرسم صورة الوطن في ذاكرة ووعي الأجيال، وحين يشك أن الشعر قد لا يقوى في بعض المواقف على القيام بمهمته فإنه يعهد إلى التسجيل المباشر(٤)، إدراكا منه أن هذا الدور يشكل في المرحلة الراهنة تحديا من نوع خاص، يعتمد أولا على إنعاش الأمل في النفوس التي أدركها اليأس أو أوشك.

إن هذه السمة من سمات شعر زياد هي في نظرنا صدى مباشر لحساسيته بالظرف السياسي واقترابه منه، لذلك فإننا عند دراستنا لشعره نفاجأ بأننا لا نلمح تطورا متتابعا لتعبيره الشعري بقدر ما نقرأ انعكاسا صادقا للواقع مع التركيز على الجوانب ذات الدلالات الخاصة، كبناء السد العالي، وتأميم قناة السويس، حرب التحرير الجزائرية، والثورات والانقلابات العسكرية في كل من السودان والعراق واليمن... وسواها..

عن تطور التجربة الشعرية:

إن محاولة تتبع تطور تجربة توفيق زياد الشعرية لابد لها من التوقف أمام قضية ترتيبه قصائده (ديوان توفيق زياد طبعة دار العودة ثم الطبعة الأخيرة لأعماله - مطبعة أبو رحمون - عكا ١٩٩٤)، فالملاحظ أن الشاعر قد أعاد ترتيب قصائده أكثر من مرة، ونعتقد أن ذلك قد تأثر على نحو ما بالرقابة وقانون النشر في إسرائيل(٥). ولكن الشئ المؤكد أن إحدى مجموعات الشاعر- شيوعيون - لم يتح لها أن تنشر إلا في وقت متأخر نسبيا (عام ١٩٧٠) رغم أن أكثر قصائدها قد كتبت في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، ومرد ذلك كما يتضح في ديوانه (طبعة دار العودة) هو إحجام دور النشر العربية عن تقديم الشاعر عبر شعره ذى النزعة الماركسية، كما يلاحظ المتتبع أن مجموعته الأخيرة قد جاءت بإخراج مختلف توارت فيها مجموعة «شيوعيون» تحت عنوان الديوان الثاني (أشد على أيديكم)، وديوان (كلمات مقاتلة). كل هذا يكشف عن الاعتبارات السياسية والثقافية التي كانت وراء هذا الخلل بين طبعة وأخرى.

هذا وقد توقف عبد الرحمن ياغى أمام هذه القصيدة في دراسته لشعر توفيق زياد(٦)، وحاول إعادة ترتيب دواوينه الأولين وفقا للتواريخ المسجلة في نهايات القصائد، أو وفقا لموضوع القصيدة، وهذا الترتيب يتوقف عند العام ١٩٦٦ في حين تخرج الدواوين الثلاثة الأخيرة من طبعة «دار العودة» من إطار هذه الدراسة، بيد أننا نعثر في الديوان الثالث (ادفنوا أمواتكم وانهضوا) على اثنتى عشرة قصيدة كانت قد كتبت في العام ١٩٦٦ أو قبله مما مجموعه عشرون قصيدة؛ الأمر الذي يؤكد استمرار هذه الظاهرة في ترتيب ديوانه العام.

أيا ما يكون الأمر، فإن الخلل في الترتيب الزمني لقصائده لا يمكن أن يحول دون تبين الخطوط العريضة من ملامح تطور تجربته، خاصة أن مفاصل هذه التجربة ملتصقة إلى حد كبير بحركة الواقع، كما أن اشتمالها على ظاهرة الوصفية المباشرة في كثير من الأحيان تخدم إلى حد كبير الكشف عن أبعاد هذه التجربة.

ثلاث نزعات رئيسية تتداخل في تجربة توفيق زياد الشعرية، وهي رغم تشابك خيوطها من حيث الموضوع فإنها تتوزع زمنيا على مرحلة الخمسينيات أو البدايات الأولى للتجربة تحت الاحتلال، كما تستمد هذه المرحلة جزءا أساسيا من ملامحها من خلال رؤيته الحزبية، والنزعة الثانية التي تبلورت في النصف الثاني من الستينيات إلى بداية السبعينيات وهي التي استفادت من تبلور أدب المقاومة في آفاقه العربية والإنسانية، ثم المرحلة الثالثة وهي تلك التي تطورت عن الاثنتين الأوليين أو ما يمكن تسميتها بمرحلة التراث الشعبي، حيث انصب اهتمام الشاعر على جمع التراث الشعبي وتصنيفه؛ الأمر الذي تداخلت فيه القصيدة الشعرية مع الحكاية أو القصة مع الأهزوجة الشعبية.

أولا: القصيدة السياسية

قبل أن نشرع في تقديم هذا الجانب من شعر زياد ربما وجدنا من المناسب التفريق بين ما أسميناه بالقصيدة السياسية والقصيدة الملتزمة، فالمقصود هنا هو أن الكتابة لم تصدر في

أغلب الأحيان عن رؤية سياسية، بل هى الرؤية السياسية ذاتها ولكن بعد أن تلبس رداء شعريا، فالقراءة السريعة لعناوين الكثير من القصائد يكشف بوضوح عن طبيعة موضوعها: (إلى عمال موسكو ص ٢٢، أمام ضريح لينين ص ٦٦، كراسنايا بريسنايا ص ٧٢، فاتيلاس غليزوس ص ٩٢، غاغارين ص ١٠٢، كوبا ص ١٣٧ ـ وكلها فى ديوان (أشد على أيديكم) طبعة أبو رحمون ـ عكا ١٩٩٤).

إن هذه النماذج من الشعر تقدم القناعة السياسية كياناً منفصلاً عن الواقع، أيقونة مقدسة خالية من الدلالات فى حياة الأفراد، والشاعر يقتصر دوره على التبشير الإيديولوجى والتغنى بالشعارات، كما استعار الأحداث والأشخاص بوصفها موضوعات للقصيدة من واقع ثورة أكتوبر الاشتراكية والأحياء الصناعية فى موسكو، أو تأميم شركة نفط إيران ...إلخ[٧].

ويمكن للباحث أن يلحق بهذا النموذج أيضا قصيدة المناسبات ذات الدلالات السياسية القومية حيث تتردد فى ديوانه على وتيرة زمنية متوازية إلى حد كبير مع الواقع؛ الأمر الذى دفع الشاعر لأن يذيل هذه القصائد بتاريخ كتابتها وكأنه يشير من خلال ذلك إلى أهمية التطابق بين الحدث وصداه فى الشعر.

إن بالإمكان القول بأن ظاهرة القصيدة، والتى أقل ما يمكن أن يقال فى تشخيصها بأنها تسجيلية مباشرة، قد لونت تجربته الشعرية على نحو عام، بيد أنها بطبيعة الحال قد سادت أو كادت المرحلة الأولى من كتاباته. ولاشك أن للشاعر فى هذه المرحلة قناعة خاصة فيما يتصل بالكتابة الشعرية، وهذه القناعة كما نتصور متأثرة إلى حد كبير برؤيته السياسية، فالشعر أحد وسائل النضال، ولذا فإنه مكلف بالقيام بمهمتى «التوعية» و «التسجيل». وهذا بدوره يعنى أن تكون القصيدة فى خدمة الفكرة المكتملة سلفا والمستوحاة أو بالأحرى «المنقولة» أحيانا من الواقع بحرفيتها، كما فى قصيدته «نشرة أخبار» (ديوان : أشد على أيديكم ص ١٦٥) حيث يعلق على أحداث العالم بقوله :

نبأ آخر من تاس
يتناقله شرفاء الناس
عن جامعة شيدها الروس العمال
رمزا لصداقة كل الأجناس
سموها باسم لوممبا
أجمل ما فى أفريقيا من ماس
مازلت أوالى هذى الأنباء
ـ تل أبيب : الطقس هنا ما عاد شتاء
الثلج يذوب ... إلخ

إن هذه الرؤية لدور الشعر تمثل ـ فى نظرنا ـ المفهوم البسيط لوجه الشعر الملتزم والتى وجدت طريقها إلى كتابات بعض الشعراء العرب فى فترة الخمسينيات، ونحن بذلك لا ننكر دور الشاعر أو الكاتب بشكل عام فى «معانقة مرحلته» على حد قول سارتر J.P sartre «إنها له بمثابة فرصته الوحيدة، فهى التى تصنعه، وهو الذى يصنعها»[٨]. غير أن هذه «المعانقة» لا تعنى مجرد التسجيل أو معايشة القشرة الخارجية، فالتزام الشاعر فى نظرنا يتطابق مع أحد التعريفات للأدب الوطنى بأنه:

الشعر الذى يعبر عن الهوية المعنوية للأمة بمثلها الجمالية والأخلاقية، وتطورها التاريخى، كما يعبر عن مواقفها وأنماط نشاطها وصراعها المتواصل ضد أى معتد خارجى أو داخلى[٩].

إن هذا الطور من شعر توفيق زياد تمثل فى إيمان الشاعر بأن للقصيدة طاقات يمكنها أن تحفز الإنسان على المقاومة، ولكن هذه الطاقات بقيت فى كثير من الأحيان معطلة، نظرا لأن الشاعر أصر على «عقلنتها» وإخضاعها لمنطق الواقع؛ الأمر الذى جعل من شعر تلك المرحلة أنماطا من السرد الخارجى للأحداث بلغة شعرية تقليدية استعارت بعض التعبيرات والصور المألوفة والمتداولة، وهى لغة أقل ما يقال فيها إنها غدت «مفرغة وغائمة تفصل بين الشئ ومعناه» كما يرى رومان جاكبسون Roman Jakobson[١٠].

ثانيا : القصيدة المقاومة :

ليس من المتيسر الادعاء بأن تحديدا زمنيا قاطعا يمكن أن يميز بداية ظهور هذه القصيدة فى تجربة توفيق زياد، ذلك أن المتتبع يعثر على قصائد متفرقة تتميز بخصوبة شاعريتها فى السنوات اللاحقة على النصف الثانى من الستينيات، ومن الممكن القول بأن رؤية الشاعر لمفهوم «عالمية الشعر» Universalité قد طرأ عليها بعض التعديل لصالح الانغراس فى المحلية، وملاحقة الجوهرى والمتميز فيه، على النقيض من ملامح تجربته الأولى، كما أن الفحص التاريخى والاجتماعى للمرحلة المعنية يكشف عن بعض حالات الصدام بين النزعة القومية وتلك الاشتراكية فى المنطقة وتنامى الشعور بضرورة ترميم الهوية الفلسطينية أو ما أطلق عليه فى حينه بالكيان الفلسطينى. ونحن وإن كنا نشك فى أنّ هذا العامل الأخير قد قام بالدور الرئيس فى إنضاج هذه التجربة، إلا أن الوعى بأهمية الانطلاق من المحلى ـ أى العامل الأول ـ قد خدم لديه استعدادا أصيلا لشمولية الرؤية، وتجنب الوقوع فى شرك الذاتية الضيقة، حيث نجده يشير على محمود درويش بأن «يعمق» تجربته بالنظر إلى الظاهرة «نظرة عمودية»(١١).

إن ضمير المخاطب فى عنوان الديوان (أشد على أيديكم) (١٩٦٦) يسجل توجها أكيدا من قبل الشاعر نحو هويته الفلسطينية. فقد أخذت الظروف السياسية تنضج وتتبلور فى هذا الاتجاه، وندرك أن استجابة الشاعر قد تمثلت فى تطلعه إلى النصف الثانى المنفى من شعبه، وهو ـ أى الشاعر ـ يتبنى مفهوم «العودة» كحدث طبيعى أو دون ذلك بقليل، ينبغى له أن يحدث وفقا لمنطق اللقاء بين الإنسان والأرض، أو بين الإنسان والبيت، أو بين أفراد العائلة الواحدة التى مزقتها النكبة (١٢).

دموع هذه الريح التى تأتى من الشرق

محملة هتاف أحبى الغياب

مذبوحا من الشوق ...!

إن إبدال الشاعر للفظ «المهاجرين» أو «اللاجئين» بـ «الغياب»، لا يكشف فقط عن تأكيده التعاطف والارتباط بهم، وإنما يشير ـ علاوة على ذلك ـ إلى تعمده تحديد هويتهم من خلال المكان المنزوح عنه والمهجور لا من خلال ذلك الذين لجأوا إليه، وهو يتطلع دائما إلى التواصل عبر تلك الرياح الآتية من الشرق والحاملة «لهتاف الأحبة»، فى حين أنه هو نفسه صاحب ذلك الهتاف يقف موقف المنتظر لفعل العودة القادمة من الشرق، وهو تحديد ذو دلالات زمانية ومكانية مرتبطة بالواقع: (١٣)

أناديكم،

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول : أفديكم ..

خمسة أفعال متتابعة، تحدد «مجازيا» هذه الحركة وغايتها : أنادى، أشد، أبوس، أقول، أفديكم ... فهى فى إطار هذه الدلالة تؤكد اعتزازه بهذا الانتماء وخضوعه لإرادة شعبه وتمجيده فعل العودة. أما تحديد حركة الرياح بأنها تلك القادمة من الشرق، ثم مباركة «اليدين» وتقبيل الأرض تحت القدمين فإنها تشير كلها إلى أن زياد يعنى شعبه الموجود آنئذ فى ما يدعى بالضفة الغربية والضفة الشرقية، وأن عودته التى ينظر لها على هذا النحو من القدسية هى إرهاصات حركة الكفاح المسلح التى انطلق آنئذ، لذا فإنه يعزز الشق الثانى من النضال، نعنى «صمود» الباقين فى الأرض وعدم خضوعهم لمنطق الاحتلال :

أنا ما هنت فى وطنى ... ولا صغرت أكتافى

وقفت بوجه ظلامى ... يتيما عاريا حافى

حملت دمى على كفى ... وما نكست أعلامى

وصنت العشب فوق قبور أسلافى ...

إن هذا «التواصل» يتم من خلال فعل الحركة الذى يعجل بهذه العودة ، وهو الذى يلهم الشاعر معانيه. إنه يعطى لفعل الصمود قيمة إضافية تستمدها من خلال التفاعل بين الداخل والخارج حول محور واحد هو محاولة استعادة الهوية الفلسطينية:

أجيبيني :

أنادى جرحك المملوء ملحا، يا فلسطيني

أناديه ... وأصرخ :

ذوّبيني فيه .. صبيّني ..!

إن هذه الجملة الشعرية الأخيرة «تقرر» طبيعة هذا «التواصل» أو التفاعل لديه، إنه فعلا «الذوبان» و «الصب» فى الحدث الأساسى، ذى الوجه «الفلسطينى»، وهو رغم إدراكه لهشاشة موقفه النضالى هذا، قياسا على الفعل العام (الحركة وتشكيل الهوية) إلا أنه يعيد تقييمه بالنظر إلى غايته التى تعطل أو على الأقل «تعوق» الفعل المضاد الهادف إلى إذابة الهوية الفلسطينية فى الكيان الآخر : «إسرائيل»:

وأدمى وجه مغتصبى

بشعر كالسكاكين

وإن كسر الردى ظهرى

وضعت مكانه صوانة من صخر حطين

هنا يعيد الشاعر إلى الأذهان أبعاد هويته التاريخية المستمدة من «صخر حطين»، وهو إذ يترك للقارئ ضرورة استعادة تفاصيل ذلك الحدث زمنيا، فإنه يعزز علاقته بالمكان دليلا آخر على اعتماده منطق التاريخ الذى يرفض الوجود الأجنبى عندما تكون علاقته بالمحلى علاقة صدامية أو على الأقل سلبية، وذلك كما عبر عنه جيل المؤسسين من الشعراء الفلسطينيين، وبالتحديد «أبو سلمى». إلا أن خصوصية زياد تجئ من خلال توظيفه عنصراً جديداً للتعبير عن استغراقه فى هذه المحلية من خلال التراث الشعبى:

فلسطينية شبابتى، عباتها أنفاسى الخضرا

وموّالى، عمود الخيمة السوداء فى الصحرا

وضجة دبكتى شوق التراب لأهله فى الضفة الأخرى

ففى هذا المقطع تتشكل الصورة الشعرية من ثلاثة عناصر غنية بدلالاتها الفنية، وهى على التوالى : الموسيقى، والغناء، والرقص. والشاعر يقرر منذ البدء هوية هذه الفنون بالعبارة: «فلسطينية شبابتى» ثم يعطف عليها الألفاظ : موالى ودبكتى. وهى تسميات تشتمل على تقرير ضمنى لهوية هذه الفنون، بيد أن مناخاتها النفسية، هى ومعطيات حضورها، تحفز على الاعتزاز والمباهاة بهذه الهوية.

إن فحص النسيج الداخلى لهذه الصورة الشعرية، وذلك من خلال المحاور الثلاثة السابقة، يكشف عن طبيعة الروح المحلى الذى توخى الشاعر إشاعته فيها؛ فهو مقطع غنائى برز فيه البعد الذاتى على نحو واضح من خلال تكرار «ياء» الملكية مضافة إلى كل واحد من هذه العناصر الثلاثة (الشبابة، الموال، الدبكة) الأمر الذى جعله يستغنى عن الأفعال (لم يشتمل المقطع إلا على فعل واحد هو عبأ) فهو بهذا الفعل الوحيد المضاف إلى تاء المتكلم متصلا بأداة الموسيقى «تكملة مفعول» يوحى بالطبيعة الإيجابية لهذا الفعل؛ «إنه يعبئ الناى بأنفاسه الخضراء» وهى ولاشك خضرة إيجابية ذات أبعاد خصبة فى ذاكرة الشاعر وخياله، كما هى فى ذاكرة المتلقى الفلسطينى وخياله، ولكنها خضرة تكتسب مصداقية أكبر وأعم حين تتصل إيقاعيا ودلاليا مع لفظ «الصحراء»، فى البيت الثانى، فالعلاقة إيقاعيا علاقة توافق (خضرا = صحرا)، بينما تكون العلاقة من حيث الدلالة هى علاقة تضاد، فى حين تقوم هناك علاقة إيجابية أخرى تتواصل من خلال انتماء الشاعر للدلالتين عبر «واو العطف» وتلك الجدلية القائمة بين العناصر الثلاثة: الناس، والأغنية، والرقصة.

وفى الجملة الثانية تفاجئنا «جزئيات» الصورة من خلال العلاقة المفترضة بين الموال وعمود الخيمة، وهى فى رأينا علاقة يصعب تصورها دون الإحاطة بمعجم زياد الشعرى وعلاقته بالموروث الشعبى، والخلفية الفكرية التى ينطلق منها(١٤).

فكما قدمنا، فإن هذا الموال هو المطلع الأول للأغنية ويتميز بنغمته الحزينة الباكية وكثرة مقاطع المد فيه، وهو على اختلاف ألوانه وأشكاله، فإنه غالبا ما يبدأ بلفظى : يا ليل ... يا عين ... والعلاقة بين هذين العنصرين، ذلك أن الليل يعطل الفعل المعتاد للعين وهو الإبصار الواضح فتستعيض عنه بالبكاء، تماما كما أن انكفاف البصر آنيا وجزئيا يدفع الإنسان ـ خاصة المتأمل ـ إلى الانكفاء على

ذاته والتأمل فى قضاياه أو فى قضيته، ومن ثم يأتى الموال وهو الفعل الصوتى الذى يكتسب فى الليل دلالات أكثر غنى لعزاء النفس والتسرية عنها.

أما عن المعادل الاستعارى للموال فهو «عمود الخيمة السوداء فى الصحراء» فإنه يستحضر انتماءه العربى عبر الأبعاد التاريخية والاجتماعية والمكانية. ومن خصوصيات الخيمة طول عمود الوسط، فهو بقدر ما يكون طويلا ومتكررا بقدر ما يدل على أهمية ساكن البيت وعلو شأنه واعتزازه بمرتبته الاجتماعية فى قبيلته. وهنا ندرك العلاقة المحتملة بين الموال والخيمة، نقول «محتملة» لأن هناك إمكان تفسير آخر من خلال انتماء هذه الخيمة للاجئ الفلسطينى الذى طرد إلى المنافى، حيث تصبح العلاقة المشتركة بين الموال والخيمة هى ما يثيره كلاهما فى النفس من شجى وحسرة. والذى يعزز مثل هذا ما جاء فى الجملة التالية والأخيرة من معنى مباشر يتعلق «بشوق التراب لأهله فى الضفة الأخرى».

أما العلاقة الداخلية بين الرقص «الدبكة» و «شوق التراب» فتقوم على الاتصال المباشر بين راقص الدبكة والتراب، فهو ـ أى الراقص ـ يضرب الأرض بقدميه فى حالة انتشاء وكبرياء ليجىء هذا الإيقاع الذى أسماه الشاعر «ضجة» فى إطار حركة متولدة ومتفاعلة مع الشوق، وهو تفاعل بين التراب والإنسان خاصة حين يكون هذا الإنسان «مبعدا» عنه فى «الضفة الأخرى».

إن هذا التحليل للصورة يعتمد فكرة محورية تضىء النص، لتكشف عن بعض أبعاده، نعنى فكرة الانتماء الوطنى من خلال توظيف الموروث الشعبى، الأمر الذى سيتكشف بوضوح فيما يمكن تسميته بالمرحلة الثالثة من تجربة توفيق زياد الشعرية.

«ادفنوا أمواتكم وانهضوا» عنوان لديوان كتبه توفيق زياد على إثر الهزيمة العربية ١٩٦٧، وكما رأينا سابقا فإن اقتراب الشاعر من واقعه وانطلاقه من معطياته المباشرة فيما يخص موضوعه يفرض علينا إعادة فحص الإطار التاريخى لكى نتمكن من إدراك المعنى المتصل برموز العمل الفنى. فالعنوان ـ كما نرى ـ ذو دلالة مباشرة على الحدث، كما أن الخطاب موجه إلى جمهوره العربى من وراء الحدود عامة دون التوقف عند حدوده الفلسطينية؛ ففى أول قصائد هذا الديوان، وهى تلك التى حمل الديوان عنوانها نقرأ رؤية الشاعر للهزيمة :

وعليا كان أن نشربه حتى الزجاج
كاسنا المرّ المحنّى
ونحس العار حتى العظم منّا (١٥)

فالشاعر يتكلم من داخل الحدث، ويتحرك ضمن معطياته، ولذا فإنه يسمح لنفسه بهذه الجملة الطلبية التى شكلت عنوان القصيدة «ادفنوا أمواتكم وانهضوا». إن ضمير المخاطب الجمعى «كم» يتحول ومنذ الشطرة الأولى إلى «نا» ليؤكد أولا انتماءه إلى هذا المجموع فى تلك اللحظة المريرة، وليعترف ـ ثانيا ـ بمشاعر «العار» التى يعيشها الإنسان العربى دون تخصيص، لأنه إن خصص فى هذا الموضع فكأنما يبحث لنفسه عن مخرج من الموقف إثر الهزيمة، أما عن السبب الذى جعله يتكلم فى العنوان عبر ضمير المخاطب فلأن حدث «الدفن» حقيقى أو يمثل جزءا من الحقيقة، وهو لا يمكن عمليا أن يشارك فى هذا الحدث، ثم إنه يهتم على نحو خاص بالإلحاح على الصورة ذات الإيحاءات التقليدية من خلال دفن الميت قبل كل شىء، مستغلا بذلك المعطيات الفنية للتناقض الحاصل بين فعل الموت وفعل النهوض حيث تتشكل من خلالهما الفكرة المحورية للقصيدة.

إن توفيق زياد المنتمى إلى جيل الشعراء الفلسطينيين المخضرمين فى إسرائيل لا يزال متأثرا ببعض المعايير التقليدية للصراع؛ فالحرب هى احتكار لمعايير القوة وليست استنفادا للوسائل السلمية للدفاع عن العدالة، لذا فإن الهزيمة هى الإحساس بالعار «حتى العظم» ولكنه يبدأ فى التحول لدى الشاعر فيما يلى ذلك كما سنرى.

إن من الممكن الادعاء بأن معايير جديدة للإبداع الشعرى قد شرعت فى الظهور عند توفيق زياد بعد هزيمة ١٩٦٧، ومن الطبيعى أن تستجد هذه المعايير وفقا للنظرة الجديدة من قبل الشاعر إلى موضوعه، والتى تفرض بالضرورة أسلوبا مغايرا فى التعامل مع اللغة؛ فلقد أخذ الشاعر يتجاوز تدريجيا عن التعامل مع الواقع على نحو مباشر وأصبح يميل

إلى القصيدة القصيرة المركزة حيث الفكرة خلاصة لتأمل مضن للواقع وتعبير عن استعادة دقيقة لدروس التاريخ، فغدا التشكيل الشعرى متكئا على شفافية الرمز والجملة المختصرة فى المفارقة المشحونة بالسخرية المريرة، ففى قصيدة له بعنوان «كلمات» يقول :

قبل أن يجيئوا :
فتّح الورد على مرفق شباكى وبرعم
والدوالى عرّشت
واخضرّ منها ألف سلّم
واتكا بيتى على حزمة شمس يتحمّم
وأنا أحلم بالخبز لكل الناس أحلم
... كل هذا قبل أن جاءوا
على .. دبابة .. لطخها
الدم! (١٦)

يلح الشاعر على تجاوز معايير الزمان والمكان فى سبيل تأكيد هويته (العربية). فاحتلال الأمس (١٩٤٨) يتكرر اليوم (١٩٦٧) ووجه الغازى واحد، والملابسات متماثلة، ولذا فهو الضحية بالأمس والضحية اليوم.

إن أهم الملاحظات التى يمكن أن تكتسب دلالة خاصة فى هذا السياق هى أن توفيق زياد، وخلافا عن شعراء الجيل الجديد من الشعراء الفلسطينيين فى إسرائيل، قليلا ما نظر إلى هذه الدولة ـ على الأقل ضمن تجاربه الشعرية ـ من الداخل؛ أى لا يصنف نفسه عربيا يعيش فى إسرائيل بل كثيرا ما يتبنى نظرة الفلسطينى المنفى، وربما كان نضاله السياسى ودخوله عضواً فى البرلمان الإسرائيلى «الكنيست» أحد العوامل التى تحفزه إلى مثل ذلك التأكيد بين وقت وآخر.

أيا ما كان الأمر، فإن مطلع هذا المقطع الشعرى وغيره من المواقف ربما أكد مثل هذا الزعم، فهو عندما يتكلم عن قوات الاحتلال يقول : «قبل أن يجيئوا» تبنيا لموقف الفلسطينى والعربى الذى كان فى الضفة الغربية أو غزة أو الجولان.

إن الكلمة «قبل» هنا تفتح المجال إلى زمن غير محدود من الماضى، خاصة أن كل الدلالات الأخرى فى المقطع لا تهتم بتفاصيل الواقع بل تدخل فى عالم الحلم لترسم صورة تعكس الوداعة والسكينة والسلام، فالشاعر يمثل هذا الزمن الممتد قبل هذه الـ «قبل» باستعراض عناصر هى غاية فى الهشاشة والرقة (الورد، البراعم، الدوالى التى عرشت، البيت المتكئ على حزمة شمس يتحمم، أحلم بالخبز لكل الناس ...) وهى عناصر تحمل تمثيلا خصبا للحياة والنمو دونما استعجال أو تكلف، كل شئ فى إطاره الطبيعى ليأخذ مداه ضمن مفهوم «التعايش» بين العناصر. وفجأة، يتوقف هذا المشهد الطبيعى للزمن لتقطع الطريق عليه «دبابة»، ذلك العنصر المضاد فى هويته وفعله ومادته لكل العناصر السابقة، ثم تكون «ملطخة بالدماء» لتكتمل ملامح التناقض بين الكيانين.

إن بالإمكان القول هنا بأن الشاعر يستعيد صورة التاريخ لا التاريخ نفسه، وهو إذ يفعل ذلك فإنه لا يلزم نفسه بحرفية تجسيد الواقع كما كان شأنه فى المرحلة الأولى، بل إنه يستعيض عنه من خلال بعض الرموز الغنية بدلالاتها أو الصورة الشعرية ذات الطاقة الإيحائية كما هو الحال فى المثال الذى بين أيدينا. فامتداد المقطع الأول إلى أربع جمل شعرية وصفية، فى حين اقتصر المقطع الأخير على جملة شعرية واحدة يوحى بأهمية عنصر الزمن فى الصراع. والشاعر مهتم بدحض النظرية الصهيونية القائمة على أن اليهود «عادوا» إلى أرض إسرائيل، وأن غيرهم من الشعوب «العرب الفلسطينيين» إنما هم غزاة عليهم أن يعودوا من حيث أتوا، لذا فإن البساطة فى قراءة التاريخ على النحو الذى جاء فى المقاطع الأربعة الأولى يوحى ـ من حيث الدلالة ـ بنقض هذه النظرية الصهيونية وفقا لمنطق بسيط يماثل حركة الحياة فى تلك العناصر، وهو لا ينسى أن يؤكد بأن امتلاك الأرض أو أولوية أحد الأجناس عليها ليست مشكلة؛ إذ هو «يحلم بالخبز لكل الناس»، ويبدأ هذه الجملة وينهيها بالفعل «أحلم» ثم يكون هذا المقطع الأخير ذو القسمات الحادة: «كل هذا قبل أن جاءوا على دبابة»، فلا يتوقف الحلم فقط بالرغم من خصوبة دلالته، وإنما يذوى جمال الطبيعة. ويفقد

البيت ضياعه، بل إن البيت كله، بوصفه كيانًا، لا يعود له وجود، ويبقى فكرة تعبر فى إطار «الحلم» بعد أن كانت حقيقة ماثلة.

هكذا ندرك الطاقة الشعرية الجديدة لدى زياد عند استبداله بلغة المباشرة لغة الرمز والإيحاء، فهو بهذه الوسيلة لا يشكك فقط فى عدم شرعية الاحتلال، وإنما يضع المشروع الصهيونى بمجمله موضع تساؤل حين يكون «مجيئه» إلى هذه البقعة من الأرض مرتبطا بهذه الدبابة الملطخة بالدماء، خاصة أن هذه العبارة الأخيرة «قبل أن جاءوا» والتى هى عنوان المقطوعة لا تحدد مرحلة زمنية تماما كما الحياة التى ليس بالإمكان تحديد نقطة البدء فيها بينما يمكن ملاحظة توقف مظاهرها بيقين.

شئ واحد يسئ إلى هذا التشكيل فى الجملة الشعرية الأخيرة، إنه ذلك الخلل الإيقاعى الناتج عن إلحاح الشاعر على قافيته، فجاء تعبير : «لطخها الدم» زائدا بسبب خفيف عن الوزن السارى فى المقاطع الأخرى «فاعلاتن». نحن فى المقابل ندرك أن لهذه العبارة «لطخها الدم» دلالة أساسية فى بناء المقطع الشعرى بشكل عام، ولكن الشاعر، وخضوعا لأهمية القافية لديه .قد كسر البناء الإيقاعى العام فى حين بإمكانه أن يفعل العكس، الأمر الذى يشير إلى تمكن المعيار الشعرى التقليدى لديه.

نموذج آخر يشير إلى حرص الشاعر على إيثار القصيدة ذات الكلمات المعدودة والتى تقترب كثيرا من المفارقة أو «النكتة» عند إبراهيم طوقان:

عندما مروا صباحا فوقها

همست شجرة توت :

العبوا بالنار ما شئتم

فلا حق يموت ... [١٧]

ومرة أخرى نلاحظ أهمية البنية الإيقاعية عند الشاعر، حيث إن القارئ لابد له أن يقرأ «شجرة» بتسكين الجيم ـ على طريقة العامة ـ ليستقيم الإيقاع، بينما القراءة الصحيحة بتحريكها.

ثانيا : القصيدة والتراث

ربما كان من الضرورى فى هذا الإطار أن نعيد التأكيد بأن هذا التقسيم لرؤية توفيق زياد الشعرية لا يقيم فواصل قاطعة، على المستوى الزمنى أو الفنى، وإنما نتناول هذه التجربة من أكثر زواياها دلالة ليتيسر لنا إضاءة هذه التجربة من الداخل، واستجلاء معانيها الخاصة وجدليتها مع حركة الواقع.

«لننقذ أدبنا الشعبى من خطر الضياع»[١٨]، هذا هو عنوان المقالات التى نشرها الشاعر، وغرضنا من التوقف أمامها هنا هو دلالتها الواضحة على علاقته بالكلمة الشعبية ذات البعد الاجتماعى المحدد من ناحية، ثم تداخل هذه «المهمة» مع تجربته الشعرية على المستوى الفنى من ناحية أخرى، فالشاعر يحذر من الخطر الذى يهدد «بضياع» هذا اللون من الأدب المعبر عن هوية أمة معينة، والمنغرس فى ملامحها الاجتماعية المتناهية الدقة، كما أن هذا الأدب يكتسب ـ فى نظر زياد ـ أهمية مضاعفة نظرا لأن مؤلفه هو «الشعب» نفسه [١٩]، ولذا فإن أفضل الوسائل فى وجه هذا الضياع المحدق هو «جمعه» أولا، و «تسجيله» ثانيا، أما عن الكيفية التى يتم بها هذا الجمع وذلك التسجيل، فذلك أمر يمكن أن نتوقف عنده لاحقا.

إن صلة الشاعر بالأدب الشعبى قد جاءت ـ فى نظرنا ـ خلاصة لرؤية زياد للشعر طبيعة ودورا، فلقد أخذت قصيدته تنغرس شيئا فشيئا فى المادة التراثية، ووجدت تعبيرات وصور شعبية عديدة طريقها إلى شعره [٢٠]، وغدت سمة أساسية من سمات تجربته، الأمر الذى دفعه إلى البدء بهذا التسجيل عبر دراسته المشار إليها آنفا.

إن بالإمكان القول بأن زياد معنى فى المقام الأول بالدلالة المباشرة لعبارة «أدب شعبى»، فهى فى نظره لا تعبر عن مجرد التراث الفنى المرتبط بالماضى، وإنما فى تلك الصيغ التى تتحول فى يد الجمهور إلى وسيلة وعى على نحو عام، ثم ذات دلالة على الهوية الوطنية بالنسبة للشعب الفلسطينى على وجه الخصوص.

ومن النماذج التى تقع فى المساحة المشتركة بين الشعر والأدب الشعبى، قصيدته المطولة «سرحان والماسورة»، ذلك أن

الشاعر اتخذ موضوعها من التقاء عنصرى الواقع والخيال الشعبى ممهدا للقصيدة بمقدمة Epégraphe لشرح المعطيات التاريخية للموضوع والطريقة التى اختارها لرؤية هذه الحادثة[٢١].

زياد هنا يتكئ على الخيال الشعبى، ليس فقط فى الكيفية التى يسرد بها الحادثة أو تبنيه الخيال الذى يحيط بشخصية البطل «سرحان»، وإنما فى توثيق الحادثة تاريخيا حين يجعل من «الانتفاضة الشعبية الفلسطينية» عام ١٩٦٣ إطارا زمنيا ووطنيا لها.

تبدأ القصيدة على منهج الحكايات الشعبية، وذلك من خلال التركيز على شخصية البطل معزولة عن بقية عناصر الحكاية مستعيرة له أوصافا مستمدة من بيئته الصحراوية :

يقظا مثل حمار الوحش كان[٢٢]
وككلب الصيد ملفوفا خفيف
وشجاعا مثل موج البحر كان
ومخيفا مثلما النمر مخيف

فى هذا المقطع القصير نلحظ تعمد الشاعر وقصده تحديد ملامح الرجل، فهى ملامح قائمة على عنصر التشبيه الذى يمثل أقرب الأجناس البلاغية من أذواق وأفهام العامة؛ حيث إن العلاقة بين طرفى هذا التشبيه تقوم فى الأغلب على الإدراك الحسى أو النفسى المباشر[٢٣]، كما أن المشبه به لا يوحى فقط باتساع أو محدودية تجربة الإنسان صاحب التشبيه بل وبيئته أيضا، وبالعلاقة النفسية التى تربطه بها.

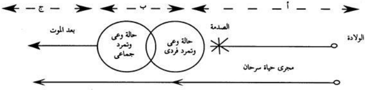
هذا، ومن الممكن القول فى هذا الإطار أن توفيق زياد يستحضر هنا بيئة بعينها، هى موطن بطل الحكاية نفسه «سرحان العلى»؛ فهو ينتمى إلى قبيلة الصقر المتمركزة فى الشمال الشرقى لفلسطين بالقرب من بيسان، لذا فالمناخ بالضرورة مستلهم من أجواء وصور وأحاديث البادية :

كانت الدنيا مطر
وظلام الليل كالفحمة، لا نجم يضوى أو قمر
إنما سرحان كالقط يرى الإبرة فى الليل الكثيف
إنه يعرف هذى الأرض كالكف
كما يعرفها كلب الأثر ...

يتواصل السرد القائم على وصف كفاءة الرجل وتهيؤه للقيام بعمل يتلاءم مع هذه الإمكانات فيكون الهدف هو نسف أنبوب بترول فى منطقة «تل الحارثية»؛ فهو «أنبوب شقى لأنه : «يحمل الخير الذى يدفق من أرض الشعوب العربية لبلاد أجنبية...»

«سرحان» يبدو فى هذا المقطع متلهفا لإنجاز مهمته، مثابرا لبلوغها، آخذا كل احتياطاته لئلا يثير حول نيته أية ملاحظة، بيد أن الشاعر يقطع فجأة حبل هذا التواصل لكى يشرح كيفية تكوّن الحافز لهذه العملية؛ ولأن بناء الشاعر لشخصية بطله «سرحان» قد ارتكز على الوصف الخارجى المسطح، لذا فإن ذلك ينعكس بالضرورة على طبيعة تشكيل الحافز، ليكون مباشرا وذا طابع فردى وقائم على انعكاس الفعل، الأمر الذى يوحى للشاعر بأن ينهى المقطع الأول عند هذه النقطة ويبدأ تحت العنوان : «قبل ذلك، عندما لم يفهم سرحان».

إن أول ما يلاحظ على المقطع الثانى أنه يقع زمنيا بعيدا نسبيا قبل المقطع الأول، بيد أن الشاعر اختار أن يغير أسلوبه السردى ليضئ شريحة زمنية ماضية من حياة «سرحان» مشيرا إلى نقطة محددة على هذه الشريحة، تفصل بين عالمين متناقضين من هذه الحياة، هما «ما قبل» و «ما بعد» نقطة الوعى:



إن نقطة الوعى هى لحظة حادة لم تدم طويلا فى المعيار الزمنى ولكنها ذات طاقة تحويلية جعلت من سرحان كيانا جديدا يجيب عن الكثير من الأسئلة التى طرحت عليه قبل تلك اللحظة.

الجزء الأول من الشكل التوضيحى يعبر عن مرحلة ما قبل نقطة الوعى، وتتمثل فى هذه الأسئلة التى يطرحها عليه ضمير جمعى فى صيغة الماضى المحدد؛ ونفترض أنه يمثل صوت الثورة المسلحة فى الثلاثينيات :

ـ عندما قالوا له : سرحان .. يا سرحان هل تقدر أن تفعل شيئًا للوطن؟

هز كتفيه : «أنا؟» يا ناس خلّونى بعيدا عن حكايات الوطن!»

ـ عندما قالوا له : «سرحان .. يا سرحان .. هيا للجبال»

هز كتفيه : «أنا ..؟ من أين إن جعت ستاتى لقمة الخبز الحلال؟

ـ عندما قالوا له : «سرحان .. يابن الكلب «انظر شعبك العبد الطعين»

هز كتفيه : «أنا؟» مادام جلدى سالما مالى ومال الآخرين»

لعنة الله على شكلك يا كتلة طين..!

هكذا، إذن، يقف سرحان سلبيا أمام كل المحاولات الهادفة إلى توعيته بحركة الزمن داخل القضية الوطنية، وهى سلبية بريئة جاءت فى توافق مع مصلحته الفردية التى لم تصطدم بعد مع مشروع سلب الوطن. والشاعر معنى هنا بتعميق هوّة التناقض بين المواقف عبر مقاطع قصيرة هى أقرب إلى عنصر الحكاية. بيد أن لغة الشعر لا تسمح له بالامتداد[٢٤] فهو «كتلة طين» فى نظر أولئك الذين ألحوا عليه بالسؤال دون أن يدركوا أن استجابته لهذا الموقف أو ذاك مرتبطة بالضرورة بإمكانات وعيه، والمقومات الطبيعية لحياته؛ لذا فإن هذه السلبية تنقلب من أساسها استجابة للموقف الجديد (الصدمة) حيث يلخص الشاعر الموقف فى جملة واحدة:

إنما لما رأت يوما نجوم الظهر عيناه .... «فهم»

لن نتوقف كثيرا أمام الصياغة المقصودة لهذه العبارة «رأت عيناه نجوم الظهر» فهو تعبير دارج يعنى أنه واجه موقفا بالغ القسوة. وهذا الاستعمال فى حد ذاته يمتلك طاقة إيحائية تتوافق مع المزاج الساذج لسرحان، كما أنه جاء ليضع علامة تعجب كبيرة أمام الانعطاف الحاد فى موقف الرجل، هذا بالإضافة إلى طاقته فى تلخيص سلسلة من مواقف المعاناة التى يهيئنا الشاعر لاكتشاف أبعادها مسرودة بلغة تقترب كثيرا من لغة حسان :

مرة فى الطوق مشوه على ألواح صبار

برجل حافية

وهوى العسكر بالسوط على ظهره : نار حامية

كسروا السكة والعود .. وساقوا الماشية

وبأعقاب البنادق ...

حطموا السدة، والباب، وكل الآنية

نسفوا البيت وصاحوا :

(أنت .. يابن .. الزانية)!

إنه، إذن، اعتداء جسدى، يضاف إليه تجريده من ثروته الزهيدة (كسر المحراث والاستيلاء على الماشية)، ثم تحطيم أثاث البيت قبل تدميره، ثم ليكتمل هذا النصاب، هذه الشتيمة التى تثير فى حسان كل معانى النقمة، وهى شتيمة مترتبة على دلالة الشتيمة الأولى (أنت .. يا كتلة الطين)؛ لذا تتحول الأشياء وتكتسب دلالات جديدة :

ساعة الميلاد جاءت، هكذا .. فى ثانية

(...)

إن سرحان «أخا البنت» فهم

آه .. كم يصبح سرحان مخيفا إن فهم !

هنا تبدأ المرحلة الثانية فى حياة سرحان، نعنى مرحلة التمرد الفردى، ويعيش مطاردا لمدة عام ونصف، ولكنها مدة من أخصب سنوات عمره وأكثرها تأكيدا لكينونته (ساعة الميلاد). ورغم أن الشاعر لا يشير صراحة إلى طبيعة هذه الحياة، فإنه يعطى بعض الإرشادات التى تفيد أنه أصبح إنسانا آخر :

كان فى كل مكان

واسمه عاش على كل لسان

وهكذا يتم التعرف على هذا الشريط من حياة سرحان الذى فجر لديه مثل ذلك الحافز لنسف أنبوب البترول، وهنا ندرك أن الأنبوب نفسه لم يشكل محور اهتمام الشاعر، بل إن جدلية المعطيات المكونة للحافز لدى سرحان – على بساطتها – هى التى تشتمل على الدلالات الأساسية؛ إذ إن المهمة (نسف الأنبوب) تتم بنجاح، ولكن سرحان أيضا يفقد حياته أثناءها. وبهذا الموت الفاجع لا يسدل الستار على هذه «الحكاية» بل يزاح عن مرحلة جديدة، أراد لها الشاعر أن تكون ذات دلالات واسعة على مستوى البناء الفنى للقصيدة من جانب؛ ثم من حيث تفسيره الفكرى (الإيديولوجى) فى إطار إعادة قراءة حركة التاريخ عبر الثورة الشعبية فى فلسطين فى الثلاثينيات. وهنا تبدأ المرحلة الثالثة من القصيدة.

ـ اسمه الكامل : سرحان العلى من عرب الصقر ولكن

بعد لم تعرف تفاصيل القضية

والبقية ..!

فى غد تأتى إليكم بالبقية ..

بهذه الأبيات ينهى الشاعر بناء المقطع الثالث، مشيرا إلى أن موت سرحان غدا قضية. وهو بالرغم من معرفة اسمه وانتمائه وظروف موته لايزال يمثل لغزا، فهذا الإبهام المتعمد من قبل الشاعر يعكس نظرته للموقف بوصفه كلاً، بأنه عبر هذه الحكاية لا يسجل حادثة فردية فى التاريخ بقدر ما يرسم نموذجا «لثورة شعبية»، فهى شعبية لأنها اعتمدت فى نظره على الفلاحين والناس البسطاء الذين تضرروا قبل كل أحد من سلطة الانتداب والمشروع الصهيونى.

إن العبارة «فى غد تأتى إليكم بالبقية» تفتح الباب لتواصل حركة الزمن بين الأحداث؛ فهى لا تصل الماضى القريب باللحظة الحاضرة وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى رؤية مستقبلية تجعل عمادها شريحة سرحان فى المجتمع، تلك الشريحة المطاردة والنموذج والضحية فى آن.

تثوير التراث:

إن عامل إضاءة جديد يأتى لينضاف إلى هذا «التدفق الزمنى» عبر المقطع الرابع والأخير من القصيدة (أمة ترثية) فهو نقطة اللقاء الأساسية بين لغة الشعر والموروث الشعبى، حيث يستعين الشاعر بأهزوجة شعبية(٢٥) لتمثيل لقاء الأم بجثمان ابنها القتيل. وهو لقاء احتفالى مهيب فيه من الفخر والاعتزاز بالمجد أكثر مما فيه من اللوعة والأسى حيث يخضع الشاعر موقف الأم إلى المعطيات الفكرية السابقة للقصيدة، فيجعل من هذا الاحتفال مرحلة العنفوان والخصوبة عبر فعل التضحية؛ فهى تكشف عن موقفها غناء :

شيعوا لبنى عمومته ... يجيئوا بالطبول وبالزمور

خبروهم أنه قد عاد من غزواته صقر الصقور

وزعوا الحلوى وأكياس الملبس للكبير وللصغير

إن هذا الموقف غير العادى لا يمثل حركة فخر عادية، بل يكشف عن حركة وعى جماعية مترتبة على المحور الأساسى : «فعل التضحية»؛ الأمر الذى يدفع ويبرر حركة التمرد (الجماعية أيضا) والمتمثل فى طلب الأم لأبناء عم سرحان «وليس لإخوته» لأن يجيئوا :

شيعوا لبنى عمومته ... يجيئوا مثل أسراب النسور

كاشفة أنها قد أعطت لابنها «سوار الزفاف» لكى يبيعها ويشترى بها بندقية، وأنها على استعداد لأن «تبيع ثوبها إذا ما عاد يطلب منها النقود» إشارة إلى اكتمال الفعل وتواصله؛ الأمر الذى دعوناه بالمرحلة الثالثة التى تمثل نقطة التحول فى إشكال نمو الوعى الوطنى وتبلوره بين أوساط الفلاحين والمؤدى بالضرورة إلى الثورة.

اللغة الشعرية من العناصر التى تستلفت اهتمامنا فى هذا المقطع، فنحن ندرك أن الشاعر معنى بالناحية التسجيلية للتراث كما أسلفنا، وهو هنا يكشف عن أحد وسائل هذا التسجيل من خلال «تطعيم» القصيدة بمثل هذه اللغة. بيد أن الملاحظ أن الشاعر هنا قد عمد إلى «تهذيب» لغة الموروث الشعبى، وأخضعها، فى بعض الأحيان، إن لم يكن غالبيتها إلى معايير الفصاحة. ونعتقد أن هذه العملية ترتكز إلى قناعة أساسية لدى الشاعر باعتبار أن اللغة المحكية عيب من عيوب اللغة العربية، وأن تسجيل أى نص لابد أن تسبقه عملية تنقية لغوية كما يعبر عن ذلك بوضوح إذ يقول:

فاللغة العامية العربية التى نشأت هى لغة مشوهة، فبينها وبين اللغة السليمة فروق نوعية فى النطق والتـركـيـب، وهى مـسـتـحـيلة من أى ارتبـاط نحوى(٢٦).

وربما يدهشنا هذا الموقف من قبل شاعر عرف باستخدامه الغزير للموروث الشعبى فى شعره، ولكنه يحدد، فى معرض إشارته إلى لغة الشعر يمكن «أن تستفيد»(٢٧) من اللهجة المحلية لا أن تنقلها بحرفيتها؛ لذا فإن هذا التسجيل بحد ذاته يشكل مهمة مضاعفة، إذ إن من يتصدى لها لابد وأن يكون شاعرا فى وسعه أن يحتفظ لهذا الأثر بأبعاده الشعبية، والأكثر من ذلك بموسيقاه، فى حالة كونه أثرا غنائيا.

إن وجه الخطورة فى هذه الدعوة هو عملية «التحويل» التى سيخضع لها هذا الموروث فى معرض تسجيله؛ إذ إن هذا الموقف مبنى على إدراك أن اللغة الشعرية مؤسسة أولاً على الفكرة، دون الأخذ فى الاعتبار «المناخ» والطاقة الإيحائية للفظ فى إطاره العام، هذا بالإضافة إلى الاختلاف الكبير فى البنية الإيقاعية للموروث الغنائى عما هو الحال فى الشعر، الأمر الذى ينتج عنه نوع جديد مزيج، وربما أضفنا «مشوه» من النوعين، كما عبر عن ذلك رومان جاكبسون R.Jakobson :

ما من شك فى أن استخدام المناهج والمصطلحات المستعملة فى تاريخ الأدب لخدمة علم الفلكلور، إذ كثيرا ما جرى التقليل من شأن الفروق الهامة القائمة بين أى نص أدبى وبين توثيق أى عمل تراثى؛ إن تسجيل هذا العمل يعمل على تشويهه بالضرورة وتحويله إلى صنف مختلف(٢٨).

إن هذا «النقل إلى الفصيح» فى المثال السابق قد أساء إلى الأصل، على المستوى اللغوى والإيقاعى، وبالتالى المستوى الفنى؛ فمع أن الشاعر قد احتفظ مثلا بالصيغة الطلبية «شيعوا» بدلا من «أرسلوا» اعتقادا منه بأنها تدخل فى باب الفصيح، كما تحتفظ بمصداق الأصل، إلا أنه قد سمح لنفسه بتغيير العبارة الثانية «لأولاد عمه» فغدت «لبنى عمومته» على ثقل الثانية إيقاعا وإيحاء، والفحص العروضى للعبارتين يؤكد ذلك:

(١) العبارة فى الأصل	(٢) العبارة بعد التعديل
شيعوا لأولاد عمه فاعلاتن فاعلاتن	شيعوا لأبناء عمومته فاعلاتن فعولن متفاعلن

فالاستخدام الأصل، مع شئ من الإمالة، يكشف عن تطابق مع النظام الإيقاعى العام للقصيدة، أى مجزوء الرمل (٥١٥١١٥١ ٥١٥١١٥١) بينما يختل هذا النظام تماما بعد التعديل إلى «فاعلاتن ـ فعولن ـ متفاعلن»، وهى وحدات متنافرة تماما لا تجتمع اثنتان منها فى بحر من بحور الشعر العربى، فكيف إن اجتمعت فى شطرة واحدة!

وفى تقديرنا أن الشاعر قد أعطى أولوية التناسب الإيقاعى إلى القافية (تناسب مطرد فى كل الجمل بعد التعديل) وإلى أكثر الوحدات الإيقاعية جزئية فيها وهو «الروى»(٢٩)، ظنا أن ذلك هو أفضل أساليب النقل. وقد تكررت فى هذا المقطع عبارات كان وجودها لمجرد خدمة القافية :

ـ للكبير وللصغير

ـ عينه جمر وشر مستطير

ـ ... وبعت خاتمى الأخير

ـ ... أبع ثوبى الأخير ... إلخ.

وهذه النماذج لا تكشف عن مجرد عدم توفيق الشاعر فى «تفصيح» الصيغة الشعبية وحسب، بل تشير، فضلا عن ذلك، إلى ضعف معاييره الفنية للقصيدة، وللبناء الحديث منها بشكل خاص والقائم على حرية القافية دون الإخلال بالبنية الإيقاعية الداخلية.

أيا ما يكون الأمر، فإن أهمية دراسة تجربة توفيق زياد الشعرية تكمن فى كونها من أهم التجارب المبكرة للشعراء الفلسطينيين تحت الاحتلال الإسرائيلى عام ١٩٤٨، والتى شكلت حلقة وصل أساسية بين شعر ما قبل النكبة بما بعدها، كما لها فضل توجيه التجارب الأخرى (كتجربة شاعرنا الكبير محمود درويش) والأخذ بيدها للخروج من

إطار الغنائية الفردية نحو الانخراط فى الإطار الاجتماعى العام الذى شكل بدوره حافزا لإنماء وتعميق الجملة الشعرية لكى تجاوز أسوار العزل ومحدودية التفاعل.

نحن ندرك قطعا أن محاولتنا تقديم هذه التجربة قد اضطرتنا فى كثير من المواضع إلى الإفاضة فى تحليل المعطيات التى أحاطت بها دون التركيز على إيراد العديد من النماذج وتسويد الصفحات على نحو من التكرار المجانى. وعذرنا فى ذلك أن هذه التجربة تشتمل على بعض الخصوصية من حيث المستوى الفكرى والاجتماعى، وهى خصوصية تقترح المنهج دون أن تلزم به على حد تعبير رومان جاكبسون(٣٠).

إن من الممكن القول بأن تجربة توفيق زياد الشعرية تستمد أكثر مقوماتها من حياته السياسية بوصفه مناضلاً شيوعياً، ثم عضوا فى الكنيست، ثم رئيسا لبلدية الناصرة أكبر المدن العربية فى إسرائيل. لذا، فإن تصور الخط البيانى الذى يمثل هذا التوافق يمكن أن يؤدى ـ بالضرورة إلى إرباك المغزى من اهتماماته الأخيرة بجمع التراث وتسجيله(٣١) بوصفه رجل مسؤولية يرى صورته من خلال خدمة قضيته الوطنية عبر توظيف كل الطاقات بما فيها الشعر قطعا.

ونحن نؤكد فى نهاية هذه الدراسة أن الإلمام بالتجربة ـ حياة وفنا ـ يكون فى دراسة الآثار الكاملة للشخصية. بيد أن تقديم الرموز الكبرى على شكل مفاتيح أو مداخل للدراسة يمكن أن تؤخر هذه التجربة وتحدد معالمها وتعيد تشكيلها فى إطارها الزمانى والمكانى والمرحلة الثقافية المحيطة، كما تفيد كثيرا من سيرة صاحب هذه التجربة وتشير إلى مظاهر التفاعل بين هذه العناصر.

وبعد، فإن هذه الدراسة لا تطمح أن تجيب عن كل الأسئلة المتعلقة بشاعرنا وإنساننا الكبير توفيق زياد، بل تجرؤ على تحويل الكثير من الإجابات السريعة والمنجزة سلفا إلى أسئلة تدفع للتدبر وتغرى به، إيمانا بأن الشاعر حين يختار الكلمة الشاعرة لتكون عنوانا لحياته ورؤيته فإنه يراهن على إيجاد معادلة مريرة وعذبة فى آن؛ إنها جدلية اللقاء الحاد بين الخاص والعام، بين الذاتى والموضوعى وانصهار حدىّ المعادلة فى سلامة الرؤية وعبقرية اللغة. ولقد أتيح لهذا الرجل فى مواضع عديدة أن يفعل، مستلهما من عطاء شعبه وكل الشعوب التى انتصرت لحقها؛ أبجدية هذا التواصل الخصب بين عناصر ثقافتها وواقعها الذى تذود عنه.

الشاعر فى سطور*

ـ ولد توفيق زياد فى السابع من أيار عام ١٩٢٩ فى مدينة الناصرة، وهو من أسرة متواضعة حيث كان أبوه يعمل فى محل للبقالة.

ـ درس فى مدارس الناصرة. وقد بدأت شخصيته الأدبية فى التبلور حين كان طالبا فى المدرسة الثانوية حيث كان محبا للمطالعة فى مختلف الاتجاهات الأدبية والعلمية.

ـ اطلع منذ صغره على صحافة الحزب الشيوعى ممثلة فى مجلة «المهماز» وجريدة «الاتحاد» و «الفكر الاشتراكى».

ـ كان من أوائل الشباب الذين قاوموا سياسة الترحيل إثر حرب ١٩٤٨، وبالتالى المناداة بالتشبث بالأرض والدفاع عن حقوق الجماهير عامة والحركة العمالية على وجه التخصيص.

ـ نجح مع مجموعة من رفاقه فى الوصول إلى مجلس بلدى الناصرة عام ١٩٥٤، وهنا تبدأ مرحلة جديدة من الصراع مع السلطة فى مقاومة نفوذها على المجالس البلدية، وكان ـ مع رفاقه ـ هدفا دائما للملاحقة والقمع لسنوات طويلة حيث تم القبض عليه واعتقاله فى معتقل طبريا تحت دعوى التحريض، وتعرض أثناء ذلك لتجربة قاسية من سجانيه، كما ألقى القبض عليه فى مراحل لاحقة ودخل سجن الدامون والرملة.

ـ تزوج فى آذار ١٩٦٦ من نائلة يوسف صباغ، وهى مسيحية تنتمى إلى الحزب الشيوعى.

ـ انتخب نائبا فى البرلمان الإسرائيلى (الكنيست) عام ١٩٧٣.

ـ رأس بلدية الناصرة منذ العام ١٩٧٥ وحتى وفاته.

ـ توفى توفيق زياد وهو فى قمة عطائه وذلك فى حادث طريق يوم الثلاثاء الخامس من تموز ١٩٩٤ ودفن فى الناصرة.

* انظر: مذكرة بعنوان «الفارس» صدرت فى الذكرى الأربعين لوفاته (أشرفت عليها بلدية الناصرة آب ١٩٩٤، مطبعة الحكيم ـ الناصرة ١٤٦ صفحة).

الهوامش:

(١) زياد، توفيق: **ديوان توفيق زياد**، ط: دار العودة، بيروت، بلا تاريخ ص ٢٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨٨ ـ ٢٩٠.

(٣) زياد، توفيق، **ديوان توفيق زياد** ، ص ١٢٣.

(٤) انظر القصائد: «يا جمال» ص ٣٦٣، «أغنية زفاف» ٣٧٥، «سرحان والماسورة» ص ٣٨٠، حيث يعمد الشاعر إلى التقديم للقصائد بشرح يؤكد فيه أنه قد أخذ أبيات هذه القصيدة أو تلك من الحكايات الموروثة أو بعض الأغاني الشعبية، محددا بذلك مكان وطبيعة الشريحة الاجتماعية التي نقل عنها على نحو وصفي هو أقرب إلى التوثيق؟

(٥) ظلت الكتب والمطبوعات تخضع لقانون الرقابة الإسرائيلي حتى العام ١٩٧٠ حيث تم إلغاؤه، انظر في ذلك كتاب: غوزي الأسمر: **عربي في إسرائيل**، ص ٢١٦.

(٦) باغي عبدالرحمن: **دراسات في شعر الأرض المحتلة**، ص٣٥٤. حيث يشير باغي إلى وقوع تعارض بين تاريخ إحدى القصائد وموضوعاتها، قصيدة: «نشرة أخبار» ص ٨٩ من الديوان، طبعة دار العودة.

(٧) استقال توفيق زياد من عضوية البلدية في الناصرة في آب ١٩٦٢ وسافر إلى الاتحاد السوفيتي حيث حصل على بعثة من الحزب لدراسة الاقتصاد والفلسفة في مدرسة الحزب... وقد اهتم في هذه الفترة بالكتابة عن إنجازات الاتحاد السوفيتي وخدماته لشعوب العالم الثالث، انظر كتابه: نصراوي في الساعة الحمراء/ توفيق زياد السيرة الذاتية، ص ١١ بلا تاريخ أو إشارة لمكان الطبع ـ عشرون صفحة.

(٨) ت ـ جان بول سارتر ـ ما هو الأدب، طبعة غاليمار ١٩٤٥ ـ ص ١٢.
Situations II; Qu'est que la littérature; J.P. Sarter. Ed: Gallimard, Paris 1945, p.12.

(٩) Balan, Ion Dodu; "Conscience ésthetique et spécifique national", **Cahiers Rrmanis D'etudes Littéraires,** No 3, 1974 pp. 64-73.

(١٠) Jakobson, R. ; **Questions de Poétique,** Paris, éd. du seuil 1973, p. 123.

(١١) انظر مجلة **الطريق** اللبنانية، الأعداد ١١ و ١٢ عام ١٩٦٨. دراسات ومقابلات مع الشعراء الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة.

(١٢) الديوان (طبعة دار العودة)، ص ١٢٦.

(١٣) المصدر السابق، ص ١٢٧.

(١٤) يعزى بعض النقاد العرب أهمية قصيدة توفيق زياد إلى «التزام» الشاعر أو وضوح رؤيته الإيديولوجية و«يقترح» أن تحلل قصيدته وفقا لهذا المعطى، انظر مقدمة ديوان الشاعر بقلم عزالدين المناصرة.

أما الناقد فيصل درّاج فإنه يناقش هذه الفكرة ـ تعني التزام الشاعر من خلال المضمون الثوري للنص ـ ويعطي أهمية خاصة للدور التحريضي لقصيدة زياد، كما أنه ـ رغم العديد من الملاحظات الدقيقة ـ يقع في شرك (أهمية النص من أهمية موضوعه) حين يقول: «يصل الشاعر إلى المجتمع ويؤثر فيه عندما يعبر عن قضية سامية».

انظر دراج، فيصل، توفيق زياد شاعر الواقعية المقاتلة، **شؤون فلسطينية** عدد ٥٣ ـ ٥٤، عام ١٩٧٦، ص ٩٦ ـ ١٠٧.

(١٥) **ديوان توفيق زياد** (طبعة دار العودة) ص ٢١٧.

(١٦) **ديوان توفيق زياد** (ص، دار العودة) ص ٢٢٣.

(١٧) **ديوان توفيق زياد** (ط، دار العودة) ص ٢٢٩.

(١٨) كانت هذه المقالة هي الأولى في إطار سلسلة من المقالات نشرتها مجلة **الجديد** في حيفا، ثم جمعها الشاعر في كتاب أسماه: **صور من الأدب الشعبي الفلسطيني** طبعة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤ (١٧١ صفحة).

(١٩) يوظف زياد التسمية «شعبي» لهذا الأدب ، مؤكدا المقولة الشائعة بأنه: «إنتاج جماعي» إنتاج الشعب بوصفه كلاً (انظر الكتاب ص ١٠)، ولكن مهمة «التسجيل» لديه تأخذ معناها في كثير من الأمثلة، من البحث في حياة المؤلف وظروف التأليف الأولى، تماما كما يفعل مع أي أثر أدبي، في حين أن ولادة الأثر الفلكلوري تختلف في طبيعتها عن أي أثر أدبي، وفي هذا الإطار فإن رومان جاكبسون Roman Jakobson يرى أن ولادة الأثر الأدبي تكون في اللحظة التي يسطرها الكاتب على الورقة، بينما تكون ولادة العمل الفلكلوري أو الشفهي في لحظة عرضه على الجمهور، فهذا النوع من الفن لا يغدو فلكلورا إلا حين يتقبله الجمهور. انظر R. Jakobson المرجع السابق، ص ٦٣.

(٢٠) من الملاحظ أن زياد يرسم صورة العدو، في أغلب الأحيان، وفقا للخيال الشعبي المتأصل في البيئة الشرقية بأنه الأجنبي أو بالأحرى الغربي «ذو العينين الزرقاوين والوجه الأحمر» نقيضا للوجه الشرقي الأسمر: انظر في هذا السياق قصيدته «بورسعيد»، ص ١٣٥ : «زرق العيون يصففون شعورهم»، ثم صورة الحاكم العسكري سمين متخم، أشقر الشعر أزرق العينين ص ١١٨. نمش أحمر في وجه السجان، ص ١١٤، كما أن القصيدة: «ضرائب»، تقدم أمثلة عديدة على هذه الفكرة.

(٢١) يضع الشاعر تمهيدا لهذه القصيدة يقول فيه: «هو سرحان العلي من عرب الصقر، الذي نسف ماسورة البترول في ثورة ١٩٣٦ الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية العالمية».

(٢٢) **ديوان توفيق زياد**، ط. دار العودة ص ٣٨٠.

(٢٣) يقول عبدالقاهر الجرجاني عن هذا النوع من التشبيه: «فالشبه في ذلك (...) لا يجري فيه التأول، ولا يفتقر إليه في تحصيله، وأي تأول تجري في

مشابهة الخد للورد فى الحمرة، وأنت تراها ههنا كما تراها هناك؟». انظر الجرجانى، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة فى علم البيان**، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٧٢.

(٢٤) يرى هنرى بونيه أن لغة الرواية تتيح فرصة ملاحظة إرهاصات الفعل بناء على حقيقة التراكم السببى، بيد أن ذلك غير متيسر فى لغة الشعر، إنها توحى فقط. انظر: Bonnet, Henri; **Roman et poésie, Essai sur l'ésthetique des genres**... Ed. A. G. Nieet, Paris, 1980, p. 85.

(٢٥) هذه الأهزوجة مسجلة فى ديوان الشاعر بأكملها ص ٣٧٥ ويتضح أنه جرى عليها الكثير من التعديلات اللغوية لكى تستقيم من حيث الفصاحة والإيقاع.

(٢٦) زياد، توفيق، **صور من الأدب الشعبى الفلسطينى**، ط أبو رحمون ـ عكا، ص١٤.

(٢٧) المصدر السابق، ص ١٥.

(٢٨) R. Jakobson **Questions de poétique;**، ص ٦٨ ـ ٦٩.

(٢٩) يرى الشاعر أن إحدى الصعوبات لنقل الفلكلور الغنائى إلى الفصحى يصطدم باختلاف الرؤى بين الفلكلور والقصيدة، الأمر الذى يؤكد اهتمامه بهذه الوحدة الإيقاعية على نحو خاص. انظر كتابه: **صور من الأدب الشعبى** ، ص ١٥.

(٣٠) ص ١٢٣ المرجع السابق R. Jakobson.

(٣١) هناك دراسة أخرى للشاعر بعنوان **حال الدنيا** عبارة عن ثلاث عشرة قصة فلكلورية ـ طبعة دار الحرية ـ الناصرة ١٩٧٥.

أخبار مجنون ليلى

قراءة فى الأسطورة- قراءة فى الحب وإقامة الذات

نهى بيومى*

يملك الشاعر قاسم حداد روحًا شعرية صافية وغنائية عالية، فهذا الحب الأعجوبة الذى يصفه وينجح فى تجسيد كينونته المضاءة، نكاد نراه من شدة حسيته وشفافيته. لقد أفاد فى عمله هذا من تراث غنى ذى نفس غنائى عالٍ، فكتب هذا العمل شاهداً على ماض وفاعل فيه متأملا فى انتمائه المعاصر وموقعه من الماضى. ينصهر فى هذا العمل البعد الحسى فى البعد النقضى فى سياق لغوى باهر يجمع بين نزعة الرغبة ونزعة الواقع، بين الانتماء الزمنى والانعتاق منه.

لا شك أن هذا العمل يستحق تسميته بالمغامرة الشعرية، لأنه غامر فى قراءة مختلفة لسيرة قيس وحبه؛ فضم إلى سيرة قيس سيرته الخاصة به والتى جمعت أشعار قيس على شعره، أحاسيس ورؤى وأحلام وشغف من عصور مختلفة لكنها شبيهة بما يشبه المدهش. فيها ذابت أنا قيس بأنا الشاعر بقدرهما فى العالم ضمن ائتلاف عشقى مميز تتجلى فيه فتنة قيس التى كان لها الشاعر وفيًا. كأنه سعى من خلال هذا العمل إلى إظهار العشق كما يحلم به عبر الكلمات، كما فعل وعلى طريقته البديعة، الفنان ضياء عزاوى، فى صياغته صوراً وألواناً مميزة تسكن المخيلة ولا تهجرها. فنجح المبدعان فى بناء تداخل بين المعالم التراثية، أو الذاكرة الخفية، والمعالم المعاصرة، وانصهرا انصهاراً ذاتياً فى الذات التاريخية، مما أتاح لذاتهما التدخل فى الذات الجماعية لجعل أفكارهما وحسيتهما حاضرة بقوة خلاقة. كانا وجهين لجوهر واحد، يختصران كل العشاق، وليست جدلية الشعر واللوحة إلا جدلية القلب والحس والمعرفة. اشتركا فى غواية القارئ وسحره مؤججين فى روحه ذاك الولع الذى يلبس الروح حبوراً وشقاوة فى وقت بتنا فيه غرباء عن أنفسنا. ها نحن نستسلم بحذر لهذه الغواية.

* باحثة لبنانية .

١ ـ قراءة رغبوية

يسمع الشاعر فى هذا الديوان صوته الخاص أى صوت ممارسته، يقرأ الروايات عن المجنون وشعره ضمن منظور خاص، كما هو[١] الحال فى أية قراءة. فى هذا الديوان يبدو فعل «قرأ» أكثر تعدية من الفعل «تكلم» أو «أخبر»، بمعنى أنه يستطيع أن يشبع، وأن يحفز بألف مفعول به: يقرأ النصوص، والصور والحركات والمشاهد... فالشئ الذى يقرأه يتأسس فقط على قصده فى القراءة، إنها روايته[٢].

أين يقف عمق قراءته؟ أيكون عند القبض على المعنى الإيحائى؟ ربما؛ لأن الإيحاء يسمح بتحرير القراءة وبفتحها. إن لقراءته بنيتها، وهى خصبة تنقب فى الروايات والشعر عن مخزونها الفكرى وتبحث عن إمكاناتها فى التأويل. وهى تتعامل مع الأثر على أنه نص حديث وراهن وبالتالى تبرزه بوصفه قادراً على مدّنا بإمكانات فكرية.

ماذا يوجد فى القراءة من رغبة؟ ثمة شبق خاص بقراءته، فالرغبة هنا هى مع موضوعها. فى هذه القراءة الراغبة يتوحد الشاعر مع الذات العاشقة والذات المفتونة. والقارئ العاشق موسوم ـ كما يقول بارت ـ بانسحاب من الواقع، فهو ينفى ذاته فى سجل الخيال وبالتالى يقيم علاقة تناظرية مع الأثر وذلك بالانزواء، فرداً إزاء فرد معه فيتم إنتاج تلاحم صوتى فردوسى للذات والصورة.

من هنا، يحضر فى القراءة الافتتان، والتلذذ، والألم. الافتتان الذى يستغرق فيه والذى يشكل قراءة استعارية وشعرية. هذه اللذة مرتبطة بالحفر فى الروايات وبنزع الحجاب عما هو مخبأ فيها.

هل هناك آليات للإغراء؟ ثمة مغامرة فى القراءة، تقود الرغبة فى الكتابة، وهى ليست إسقاطا ولا استيهاما بل ولادة، كأن الشاعر فى المكان الماضى يشاهد وحده ما لا يشاهده الآخرون. هذه القراءة ستكون قراءة رغبوية، ليس فيما تولده من معانٍ لم تكن محتملة وليس فيما تهذى به، ولكن فيما تدركه من تعددية المعانى المتزامنة، وتعددية وجهات النظر، كما لو أنها فضاء ممتد خارج التقنين الذى يستبعد التناقض. هكذا يرفع الشاعر فرضية توقيف المعنى، ويضع المعنى فى فضاء حر. هذا هو وضع الذات الإنسانية نفسه؛ لا شئ يستطيع أن ينغلق.

٢ ـ الحب هو القول والقول هو العيش

١ ـ

يتوق الحب حين الولادة للقول بقدر العيش. هل القول والعيش يستمران، إلى أى وقت وكيف؟

على هذا السؤال أجاب عمل الشاعر فى تناوله لهذا الموضوع التاريخى ـ الأسطورى وجوهره الحب، قديم قدم الحياة، فدخل مغامرة معرفته، ليصل إلى النتيجة التالية: استمرارية القول فى الحب، بل لا زمانيته، طالما أنه خضع للتأويلات المتعددة. وآخر هذه التأويلات يقدمها الشاعر مبيناً كيف أن الحب يهب العيش للشعر، الحب هو القول والقول هو العيش.

لكن هذا القول طرزه وعلى طريقته الخاصة مظهراً أن شعر المجنون ثورى فى أصله، وهو الذى أنشد الحب فى الشعر وأنشد الشعر للحب فقط: الحب فقط للحب. من هذا النموذج الصافى للحب الذى أعلن عن نفسه وسمى الحب باسمه ـ فى الوقت الذى جرت فيه العادة تورية الحب وحجبه ـ نسج رواية خاصة به تكشف اللامقول فى الروايات حول المجنون وطبيعة علاقته بليلى.

فى قراءته هذه يتخذ منحى مختلفاً، إذ يتخلص من كثير من التفاصيل الجانبية والرديفة، ليركز على مسألة أساسية: إبراز علاقة المجنون بحبيبته من وجهها الآخر، وكذلك علاقته بالأعراف والتقاليد.

٢ ـ

يضئ قاسم ليل الشاعر المجنون ليظهر قصته أنها أساساً مغامرة حبيبين. فالروايات الكثيرة أضفت ظلالا حول هذه القصة وراكمتها لدرجة ضاع معها الموضوع الأساسى، إذ تركز الحديث أكثر عن الجنون وعن البعد عن الدين... لنلاحظ أن الذين تناولوه فى المرحلة المتقدمة، كل واحد منهم أبرز صورة يتطلبها عصره أو تتوافق مع تطلعات هذه المرحلة، أخص بالذكر شوقى الذى يقترح علينا بطلا يؤمن

بالقيم التقليدية: الشرف، الإخلاص، الحقيقة، العدالة... أي بطل قومي. في أوائل هذا القرن، كان الوعي الجمعي للعالم العربي يريد سماع هذا الصوت[٣].

أما المجنون في (مجنون إلسا) فهو مثل لأراجون النموذج الثوري الذي طالب، من أجل الإنسان، بالسعادة المحققة في الحياة وليس في الآخرة كما يقترح المتصوفة. يبدو أيضاً أن المتصوفة - تبعا لأندريه ميكيل - قرأوا في هذه الأسطورة عطش روح للانهائي، وتأكدها من انفلاته في الأرض، أي آمنوا بمبدأ متعال قادر على معرفة الحب الحقيقي المتحرر من روابط الجسد ليكون روحا فقط.

فهل تكون رواية قاسم متناسبة أكثر مع روح هذا العصر؟ حيث تغيرت فيه زاوية الرؤية لموضوع الحب، الجنون، التقاليد... كأن هذا العصر يتطلب أيضاً كشف حجبه؟

في كتابه (الحب والمنفى)[٤] يقول على حرب:

لا يكون الحب الحقيقي إلا من طرف واحد. إنه وحيد الاتجاه، أحادي الحقيقة... والحب الذي يكون من طرف واحد هو أعظم الحب وأجمله، وأكثره إشراقا... ومثالاته تجارب أكثر مجانين العشق كمجنون ليلى أو مجنون غالا أو مجنون إلسا.

أما قاسم فإنه رفض هذه الفرضية وتبنى المشاركة والتواصل، حيث تلتقى الأجساد والروح معًا دون فاصل أو مسافة.

ربما المميز في (أخبار مجنون ليلى) هو تركيزه على شعر المجنون، فمنه يستقى الأخبار، هو النبع الذي ينهل منه فيقابله بالروايات المختلفة ليرى إليه على أنه يمثل حقيقة ذاته. كأنه ينفض غبار السنين عنه فيحفر عميقًا ليصل إلى المصدر. هكذا يستبعد الرواية التي أدرجها الأصبهاني والتي تؤكد عدم وجود المجنون من الأساس، ويعود إلى النصوص - كما قلنا - معتبراً إياها هي الأساس، كما يعتبر في الوقت نفسه أن قراءته الخاصة للمرويات هي أيضاً الأساس، حيث اتكل على رؤيته وحسه بوصفه شاعراً يشارك المجنون أحلامه دون أن يستبعد الاستفادة من بعض الروايات:

أما نحن فقد رأينا أخبارنا عنه في رقع أسقطها النساخ واحتفت بها الأحلام، وكشفتها لنا طبيعة المحبة أكثر مما كرهها الرواة الذين أعانونا على ما نريد... فوقعنا على ما لاءم مزاجنا... وزدنا في ذلك كما نهوى، فطاب للمجنون ذلك واستحليناه[٥].

صحيح إنه يتبع نسبيا طريقة كتاب الأغاني الذي يتعاقب فيه الشعر المعبر عن حالة وحدث ما، والاستشهاد الذي يشرح أو يعلق، على قصيدة ومقاطع من رواية خبر، إلا أن التعاقب لديه له معنى آخر. إذا كان النص عند الآخرين ينفجر ليتحول إلى أسطورة فإنه لديه يجرى العكس تماماً إذ تتنامى الأسطورة في النص؛ فيصير النص هو المولد لها وليس العكس؛ فيعيد بهذه الطريقة الألق لخطاب الحب، الحب المطلق الذي أعطى كل هذا العمر لشعر قيس. هكذا، يتقابل في (أخبار...) قاسم الحب بصيغة المتكلم، حب يذهب فيه الواحد باتجاه الآخر، حيث يمزج ببراعة أساليب المجنون في التعبير الصادق وأساليبه المؤثرة في الإقناع.

من الكلمة الأولى يعلن قاسم عن نفسه في المجنون، كما المجنون يعيش فيه ويحلم:

عن الهوى يسكن النار. عن شاعر صاغني في هواه.

عن اللون والاسم والرائحة.

عن الختم والفاتحة.

كنت مثل السديم أستوى في يديه.

هداني إليه...

عن كلما هم بي تهت فيه وباهيت كي نحتفي بالمزيج...

وياقيس ياقيس جننتني أو جننت.

هذه التوأمة بين الشاعرين تتيح لقاسم قراءة لتجربة المجنون متخففة قدر الإمكان من الموروث، كما تسمح للمخيلة بشبك عناصرها بحيث تنمحي الفواصل الزمنية وتتأبد لحظات الوهج في العشق، فيتوحد الراوي بالمجنون كما توحد الأخير بليلى. ولا عجب فالعاشق سلب إرادته معشوقه، فهو يرى الأشياء مرايا يشاهد فيها صور المجنون وليلاه، يسمح

أصوات العاشقين كأنه فى حضرتهما، أو أن الصدى مازال منتعشًا. هكذا يبدأ أخباره بتحديد رؤيته لهذه التجربة كما أسلفنا، ثم يتحدث عن المجنون وليلى وهو متوحد فيهما، فيقول عن ليلى:

لها عندى مغامرة تؤجج شهوة الشعراء لو غنوا

صبا نجد متى قد هضت من نجد

عن النوم الشفيف يشى بنا. عن وجدنا. عنها...

يعتمد قاسم فيما يخص اقتحام الحب لهما تلك الرواية التى تفيد أن الحب نضج من عشرة الطفولة إلى عشق المراهقين، التى تتناقض والرواية الثانية التى تعتقد بالحب الفجائى.

كما يبدو اعتقاده بتشارك المحبين فى الشعر أيضاً، كما جاء فى بعض الروايات، فهو يورد أبياتًا لها، فى معرض التأكيد على أن الحب كان يثمر من بذور عديدة: الجمال المشترك بينهما، الانجذاب والشعر.

ليلى

نفسى فداؤك، لو نفسى ملكت إذا

ما كان غيرك يجزيها ويرضيها

صبرا على ما قضاه الله فيك على

مرارة فى اصطبارى عنك أخفيها.

هكذا يحضر الحب فى فضاء تهيأ مسبقاً. فيذهب الشاعر فى هذا الاتجاه ليعطى ليلى حيزاً فى القول واسعاً كى تفصح وتتلو مفاتن الحب وبهجة الجسد.

دائمًا يظهر ليلى امرأة الرغبة، تصوغ رغبتها بوضوح العارف. وكلامها ينبع بالتواصل بين مشاعرها ومشاعر المجنون وبين أحاسيسهما. ها هى تخاطب مرآة الماء حين همت فى الاغتسال لتسألها عن صحة الأوصاف التى أطلقها عليها، تجيبها المرآة: «... لا والله فقد صدق، ولم يكن مادحاً لكنه وصف ما وقعت عيناه وجسته يداه وذاقته حواسه كلها...» فاستعذبت ليلى هذا، وقالت «وحق هذا الماء إنه يستحق منى أكثر من ذلك، فو الله لأعطينه حقه، من غير أن يلومنى أحد». هكذا لا نلحظ التردد أو التساؤل بل تقال الأشياء فى صفائها البدئى، فينكشف الحب شفافًا كما الصحراء.

أجمل ما فى نص قاسم هو حين يتقمص نص وروح قيس، كأنه جوانيته، عالمه الداخلى الذى يشف بين يديه فيتجلى، لا انفصال بين لذة حب قيس ولذة نص قاسم، لا انفصال للنص عن الجسد، حيث يغور النص فى حسيته وشهوته، فيتجلى عنيفاً فى إيروسيته، كأنه انفلات من التأطير والنمذجة اللتين أسرتا فهم نص قيس أو حكايته. يقول قاسم:

آتيك، آتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة.. آتيك، فلا مفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اختياره.آتيك فابذلى الوقت، وبالغى فى الحب لنصاب بالبهجة، ويصاب الناس بما يريدون.. كلانا مسحور وكلانا لا فكاك له مما هو فيه. عليك أن تؤمنى بى قادمًا ذات ليل، فارغ القلب محتقن الأحداق مجنون الفؤاد محسور الجسد، باحثًا عن صدر يدخر الجنة لى. فعليك أن تشقى لى القميص على آخره كى أدخل أنى أتيت وأخرج أنى ذهبت.

يفتتن النص بالرغبة ويشعلها ليتلذذ بمتعة الحواس، فيكون الإفصاح على مرأى شهوة النص. هكذا يعرب الجسد عن نفسه بواسطة الدال ذاته، فيستبعد هذا المنحى التصور التقليدى الذى يقوم على إقصاء الجسد لمصلحة الذات العاقلة المستقلة بذاتها، وكذلك إقصاء الجسد عن الدال، هذا الدال الذى يتمفصل فيه الحسى والعقلى، الذات والموضوع، الظاهر والباطن...

هكذا يقول قاسم بتأويل شعر قيس على أنه خطاب لا ينفصل عن جسده بل يتجلى به وعبره الهوى. بهذا المعنى يكون، بالنسبة إليه، تأكيد الروايات عن الحب غير المتبادل بين المجنون وليلى، تستر لمحاولة إخفاء الشهوة بالذات، أو لنقل إنه يؤمن بالكشف عن الذات، لأن الإنسان ذات راغبة وذات

الرغبة. من هنا يعرب بشكل متواصل عن هذا التصور، فانفجار الحب فى القلبين لا يسمح لأى فارق زمنى. كأن القدر اختارهما ليكونا زوجين يأنس بعضهما لبعض:

تعلقت ليلى وهى غر صغيرة

ولم يبد للاتراب من ثديها حجمُ

صغيرين نرعى البهم ياليت أننا

إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهمُ

منذ هذه اللحظة كونا جزيرة صغيرة فى محيط العالم المناهض لهما، مكانا للوحدة المطلقة بينهما، فتدخل القدر هنا يحيل إلى انجذاب متعذر كبته، نشهد على ذلك هذه الأبيات:

إذا مت خوف اليأس أحياني الرجا

فكم مرة قد مت ثم حييت

ولو أحدقت بى الأنس والجن كلهم

لكى يمنعونى أن أجيك لجيت.

هذه الجزيرة الصغيرة ليست فقط مكانا للحب الكامل، إنها أيضًا مكان للتمزق والألم من الفراق وعذابه، لكن الأسطورة المتداولة ترى إلى هذا الموضوع من جانب آخر، فترى فى الجزء الأول من الحكاية، المكان - مخيم القبيلة - هو الحلم حيث ليلى هى قريبة منه لكن لا يمكن الاقتراب منها، فهذه مرحلة الاحتجاج والتمرد ضد الذى لا يحتمل ولا يمكن تفاديه إلا بالحلم. فى المرحلة الثانية تبعد ليلى عنه نهائيًا حين تزوج، فيهرب إلى الصحراء والغزلان والجنون. إذن كل أمكنة السعادة الماضية من جبل التوباد إلى نجد تتأرجح فى عالم وحيد يمكن للمجنون فيه أن يكون بشكل نهائى مع حبيبته، إنها مملكته التى لا يصل إليها أحد: الصحراء، الجنون، الشعر... هى حديقته السرية المقفلة على العالم. لكن قاسم يعارض هذا التأويل، إذ تكشف له أن الشوق هو الذى يحرك شعره وأن عالم المجنون يتحرك صعوداً بالشوق والعشق. فجبهما من منظوره هو الابتهاج بمطالعة أنوار الجمال النابع من جسديهما، هو إشراق يكشف معالم الذات فيذهلها حتى تكاد تتوحد فيه صفات الأنس والسرور والألم والعذاب. ها هو يقول:

قل هو الحب

طريق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الأرض رواق واحد.

لو لنا تفاحة الله جئونا فى يديه

كلما أفضى لنا سرا الفناء ومجدنا له الحب

وأسرينا إليه..

يفيض النور من ليلى إلى حبيبها ومن قيس إليها، فيختلط الحسى بالروحى، إذ لا تنشأ نسبة تؤلف بين الاثنين إلا إذا كان أحدهما صورة عن الآخر. على هذا النحو فهم العلاقة بينهما، فليلى صورة قيس وهو أصلها. هكذا أورد أبياتا يرى قيس فيها كل الأشياء مرآة لليلى، فيها يؤكد وجوده ويضاعفه. لكن الشئ الأساسى الذى رمى إليه هو تبيان كيف أن عشق قيس، لأنه على هذه الصورة، أصبح فاتنا وبالتالى خطراً على العقول والأفئدة، يقول:

كانت امرأة اسمها ليلى، قيل إنها جميع النساء وقيل عنها ملكة من الجن تراءت لشخص أعطته فأخذها. ثم راح يتقمص القاطن والمسافر، ويفضح كل جبان يخفى عشقه عن امرأته، وكل خاشية تكتم ولعها بغير زوجها. صار قيس فضيحة المكان، فطار دمه فى الأمصار مهدوراً تسعى إليه السيوف لتفتك به، وما أن تدركه حتى تتضرع له لئلا يكف عن ذلك، فلا يكف.

إذن لأنه أصبح «فضيحة المكان» نبذه المكان فتاه فى الصحراء - هى مكان التيه - وعاش فى الشعر ولم يحلم فيه فقط. لذا نلاحظ فى مختارات قاسم أبياتا صورها تفجر العلاقة ما بين الكائن والأشياء، فلا واسطة بينهما؛ الواحد صار الآخر دون وسيط. إذن هو لم يحل الشعر فى الحياة إنما تجسدت كلية بالشعر فى عالم تغيرت هيأته فتجلى:

نظرت، كأني من وراء زجاجة

إلى الدار، من ماء الصبابة أنظر

بعينين، طورًا تغرقان من البكا

فأعشى، وطورًا تحسران فأبصر

وليس الذي يجرى من العين ماؤها

ولكنها نفس تذوب وتقطر.

فى هذه الوضعية المتنافرة حيث وجد المحبان نفسيهما على خصام مع النظام الاجتماعى، رفضا شكلياته وهى عدم إفشاء الحب قبل الزواج، وكأنهما رفضا الرمز الاجتماعى، واختارا التعبير الصريح المنفعل، فبدا الشعر مسكونًا بحنين جارف وكثافة عاطفية مؤرقة أثقلتها القواعد القبلية. من هنا كانت ردة فعل المجتمع لافتة: ليلى أبعدت، وهو غرق فى الجنون ثم الموت. وفى ما يخص شعره نعرف الروايات المختلفة التى تراوحت ما بين نفى وجود قيس وما بين الشك فى شعره أو التوجه به نحو موضوعات أخرى كالصوفية مثلاً. يمكننا أن نتساءل على هذا الصعيد، هل لأن هذين المحبين كائنين خرجا عن المألوف رفضهما المجتمع وبالتالى حكما على نفسيهما أيضًا بالرفض والموت؟

يرى قاسم هذا الحب مغامرة، يرد المحبان بها على عملية إقصائهما اجتماعيا. إذا كان القانون يرفضهما فهل هذا يعنى أنه على حق؟

مقابل شرعية الزواج يطرح قيس وقاسم شرعية الحب. فهو قدر وحجة المجنون تعتمد أساسًا على القول الذى يطلقه الحب والذى يطالب ضد كل التقاليد إعلانه. إذن يجد العاشق ـ الشاعر العدالة أو عدالته فى الشعر. حب على هذا القدر من الجمال لا يمكنه الصمت. صحيح أن المجنون مولع بحبيبته وكل شعره هيام وتدله بها، إلا أنه لا يغيب الرغبة، أى أن القداسة عنده للمحبوبة لا تتنافى والرغبة، التى تهيج وتحتقن منذ منعهما من رؤية بعض. وتدعى إحدى الروايات أن ليلى كانت تتحين غياب زوجها لاستقباله، وبقى بقربها ليالٍ عدة. لكن الجو السائد حول هذه القضية يتبنى تنزيه ليلى.

أما قاسم فيتبنى الرواية الأولى، لا شك لديه بالحب الجسدى الذى جمع العشاق، مستشهداً بأبيات تنبئ بمعرفة مرجأة، تعمدت التباس السر فى هذا الجو المناهض:

ضممتك حتى قلت نارى قد انطفت

فلم تطف نيرانى وزيد وقودها.

بل يذهب أبعد من ذلك حين يتناول شعر قيس على أنه قابل لأكثر من قراءة، ذلك لأن فعل الكتابة لدى قاسم ليس مجرد محاولة للإمساك بلحظة تاريخية، إنما سعى إلى ملامسة القلق الذى يعصف بالبنية الزمنية للحدث فيرسم مناخاته وطقوسه بحيث تصبح محاكاة قيس أشبه بالتقمص الذى يتيح إعادة تشكيل عناصر الشخصية بتفاصيلها الفنية، مما يمكن من كشف أسرارها التى لم تبح بها، أو التى اختفت بسبب سطوة الزمن. هكذا يمضى قدما حين يوغل فى استكناه توهج الرغبة وغوايتها، يقول:

... فسمعت منه وبكت معه وهى تضع بنانها فى زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر، فتنبهت لنفسها فإذا هى سجينة زنده... تتمرغ فى صدره الفاره، محلولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه، وما جاءت إليه وما لم تعرفه من قبل.

وتتوالى علامات الرغبة، لكننا لا نرى كل شئ من خلال عيون قاسم، بل ينفسح النص ليشارك به أصدقاء مثله يتقصون المعنى المنفى فى نص مراوغ. كشف يسلمنا إلى مـزيد من الكشف، دون أن ينتهى، كأن بعض المعنى المكشوف هنا وهناك يكمل بعض المعنى الذى يبقى فى حاجة دائمة إلى كشف آخر. هكذا نلتقط ما ينتفض به السر، علامات جزئية لا تكمل الصورة إنما توحى بسرها:

وروى عن أبى أنمار الغلامى أنه وقع على أبيات لقيس عدها وصفا صريحا بائحا لكنه تلك العلاقة الحميمة:

فإن كان فيكم بعل ليلى فإننى

وذى العرش قد قبلت فاها ثمانيا

وأشـهد عند اللـه أنـى رأيـتها

وعشـرون منها إصبعـا من ورائيا

وأسهب الغلامى على غير عادته قال:

> وما علينا إلا أن نتخيل العشرين إصبعا من ليلى مشتبكة فى ظهر قيس وهى متعلقة به قبلا فى حضنها، لندرك أنهما لم يكونا يزجيان الوقت فى البكاء والعويل كلما سنحت الفرصة، مثلما تحاول الروايات المتواترة أن تزعم لنا.

يستفيض فى هذه المسألة سواء بالتعليق أم بالاستشهاد بالروايات التى توسع هذا الرأى (إسطرلاب). أو أنه يلجأ إلى سخرية ضمنية من رواية مثلاً مستقاة من ابن الجوزية فى أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعشيق من جسد العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق ينال منه ما يشاء من ضم وتقـبـيل ورشف على أن يكون النصف الآخر للزوج». ثم يقابلها بأخرى تعاكسها وتشى بموقفه. يبدو أن جارات ليلى يسألنها حول علاقتها بقيس، فتروى على زعم قاسم:

> ... وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا نكاد نعـرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم الخالص. والذين وضعوا إسطرلابا لوقت الحب وشكله فاتهم أن يفصحوا لنا أى النصفين يكون حلالا مباحا للحبيبة فى جسد الحبيب ففى تلك الساعة لا نعرف أينا يشعل جسد الآخر وأينا يطفئه، أينا الجمر وأينا الهواء.

والمفارقة وتقنية الإفصاح وسائل مهمة فى تحقيق المعنى المقصود من وراء هذه المواجهة، فتوتر العلاقات بين الروايات هو الذى يستفز القارئ إلى معرفة المسكوت عنه ويحثه على عدم المراوحة بينهما بل المشاركة فى هذا التوتر القائم على رواية تغيب الرغبة وأخرى تجعلها حاضرة مشرقة فى بهاء الحب.

بمضى فى روايته أبعد من ذلك أيضاً، ها هو يستفتى فقيها فيما يزعم البعض بأن علاقته بليلى ضرب من الزنى،

فقال له: «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب، أما إذا العشق حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله». بل نصحه بالتمتع بالعشق «قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك».

تأتى المفارقة هنا من الجمع بين روايتين متعارضتين، وتقابل وجودهما يعنى التناقض ما بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، لكن الشاعر لا يتيح لمبدأ الواقع التغلب على مبدأ الرغبة وقمعه، ويعنى ذلك أن التقابل بين ضدين هو إستراتيجية قول رغبوى لا يبرر قمع مبدأ الواقع لمبدأ الرغبة، والتجاور بينهما يؤكد المسافة الفاصلة بين رواية الماضى ورواية الحاضر، بين الشعر ـ شعر قيس وقاسم ـ ورواية واقع قامع، بين كتابة تخفى الحلم وأخرى تعلن شهوتها له، بين أصابع تتدبر أمر إخفاء اللذة وأخرى تنسجها فى طرواة الحرير.

٣ ـ

من هذا المنظور إذن يشرك قاسم أصدقاءه فى رواية الأخبار عن المجنون، ها هو فى نص «هذا على هذا» يترك الكلام لرواية عبد القدير بن صالح بن عقيل و «هو مولع استشاء أخبار من جنوا عشقا أنه قال أخبرنى عبد الحميد قائد التراجم وهو غير ذى ثقة عن شيخنا أبى صلاح خلف الغسانى أنه قال عن أبى أنمار إبراهيم بن عبد الله الغلامى...» هكذا يدخل الآخرين المعاصرين لروايته فى صياغة الخبر، يشاركونه الرؤية مضيفين إليها ما عرفوه وقرؤوه أو خبروه.

إضافة إلى مكر روايات الأصدقاء التى تدعمها السخرية والتى تشكل خطاباً نقيضاً فإنه يدخل الحوار المباشر مع قيس ليشارك فى نسيج الرواية، فتكون الرواية ليست فقط عنه إنما له فيها قول جاعلاً من ذاته الموضوع. تنهض ذاته لتؤكد وجودها الرغبوى مقابل إقصائها فتقول ما لم يقله الرواة. تنطوى استراتيجيته هذه على كشف الوجه الآخر للحكاية، هذه الأنا التى تنهض بكل مكنوناتها للبوح، جاعلاً منها محلا يثير ضجيجها كى تتابع حكايتها التى لا تنتهى.

ففى نص «هذا على هذا» يسرد قاسم خبرا حول رؤية قيس وهو يجلجل ضحكاً، وهذا ما لم يعتده أحد من جانبه،

فسألوه عن السبب فقال: «والله لا أعرف كيف أنني لم أفعل هذا على هذا من قبل وما يحدث منذ أن تولعت بها وتدلهت، يا الله يا الله أدم هذا عليّ إلى يوم الدين». واختلف الرواة فى تفسير ذلك، ثم روى أحدهم أن قيسا كان يسهر مع ليلى فى خبائها، وحين عاد إلى خبائه رأى ليلى، فدهش وكرر الذهاب إلى ليلى والعودة إلى خبائه تسع مرات، وليلى لاتزال فى المكانين، فتفجر الضحك من ينابيعه، وحين سئل «لماذا؟ فضحك وقال «عرفت ساعتها أنها الحال التى انتابتنى ولم ينقلها الرواة عنى فى مجمل أخبارهم. ولا أخفيك فقد كان وقوعى فى الضحك أجمل شئ أحببته بعد عشقى ليلى». لكن قاسم يورد احتجاج الرواة على هذه الواقعة:

> وحجتهم فى ذلك أن صورة قيس فى الأخبار جميعها واحدة لا تتغير وليس لها أن تتغير، فالعشق الذى أصاب قيسا لا يتيح لمثله أن يعرف الابتسام، فكيف له أن يضحك...

يحتج هو بدوره على تنميط صورة قيس فى إطار ثابت لا يقبل الظلال أو الانحرافات، الفروقات أو الميوعة. هذا الموقف الثابت هو ما عمل عليه قاسم ليقول إن الواقعة أو النص يمكن قراءته من زوايا عدة، أقلها من زاوية التناقض البشرى وأسراره ومتاهته. يقول:

> أما نحن فقد وجدنا فى روايات هذه الكوكبة شيئاً نثق فيه دون تلبث، برغم غلبة الشك فيه حد الكذب، تيمنا بما قال قيس ذات شعر «... إذ بعض المحبين يكذب» ففى هذه الكوكبة من النص أكثر مما فيها من الخبر.

كأنه يقول إن النص هو الهدف وليس الإخبار، فلمَ نقرأه قراءة حرفية؟ من هذه الزاوية أيضاً لم ينظر إلى هذا الحب على أنه مختلف عن القاعدة وبالتالى فالرواة غير قادرين على رؤية الوقائع العميقة وقوى الحب وحقائقه. هذا الوجه الآخر الذى يكشفه واسعاً على مد البصيرة، فضاءً للحلم لوجه نعرفه ويبقى على مسافة منا يستدعينا لنتبعه والموج ينحسر عن رغائبه.

٣ ـ الجنون أو الصراع بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع

أيكون الحب غـواية الجنون؟ هل هو اللاعـقل الذى ينقض العقل، هل أفضى إلى كتابة العبث واللامعنى؟

شكلان يسمـان الجنون: جنون الحقيقـة ـ وجنون ـ الكذب. يفـصح الأول عن واقع الحب والثـانى عن واقع العالم. لكنهما لا يعيشان جنباً إلى جنب، إنما يتداخلان فى ترحال مستمر بينهما فى حياة العشاق لسعادتهم ولتعاستهم أيضاً(٦). يولد جنون الحب من السعادة الحقيقية فى أن نرى بوضوح من خلاله ومن أجله، ويتبع ذلك تعاسة ليست أقل حقيقـة من الآلام وعذاب الرغبة. حينئذ تتم العودة إلى العالم، إلى سعادة كاذبة، واختلاط الأمور والتباس الرؤية، مما يجلب التعاسة نظراً للوعى الخاطئ والتيه. هكذا يعود العاشق إلى الجنون الأول، إلى العشق، هكذا دواليك... لا حب دون جنون، أيضاً ليس هناك من حب دون ضد ـ الجنون، الذى يكشف للعاشق كينونته استناداً إلى خديعة العالم، ذلك بضعه أمام صورته الخاصة المكونة من حقيقة وألم. إن حضور عنصر ضد الجنون هو الذى يكبح جنون الجمـوح الذى يتلقى فى علاقات الافتراق والالتحام، الابتعاد والاقتراب.

هذا هو حال قيس الذى يلعب الجنون دورا مفصليا فى حياته، فالجنون متزاوج والحب فى قلب الرواية والشعر أيضاً. ما وظيفته ودوره؟ وهل الشاعر مبدئياً مجنون لأنه متلبس شفافية الشعر، مهارته ووشاية فنتازيته، أى «جنه»؟ على هذا أجاب قاسم، مركزاً فى مواضع عدة على أن عقل قيس كالذهب الخالص. يقول فى «بين قوسين»:

> لو حلفت أن مجنون بنى عامر لم يكن مجنوناً لصدقت، قال ذلك ابن سلام فصدقناه. ليس لحلفانه، ولكن لشئ فى النفس يحضنا على هذا وشئ فى القلب يهدينا إليه.. فقد وجدنا فى ما قرأناه من الشعر ما لا يستقيم مع الجنون حين يعنونه حمقا أو خبلا أو انحرافًا فى العقل. لقد كـان فى قـوسين من تجليات الولع وتصاعـد الانحسار بالآخر، وهذا من طبيعة الشعراء فى الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العـشق،

ويشى الشعر بما نعنى ونذهب. وقد جرينا فى أخبارنا على ما يروق هوانا ويشحذ خيالنا بشطحه، وما يستقيم ويسلك فى وصله بين النص والخبر. فحين يصدر القول عن معنى جنون الفؤاد أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالغناه، وعندما ينزع القول إلى أن قيسا كان مجنوناً عقله عرضنا عنه وغفلناه...

هكذا يميز بين الجنون الخالص وجنون الحب ـ الروايات تتحدث عن الشكلين معا ـ ويورد بالتالى أشعاراً لقيس تربط الحب بالجنون بشكل واضح، والنتيجة التى نخرج بها هى أن الجنون له بواعث لا يدركها حتى العقل يخط لذة داخل شقوق الكلام، لذة نابعة من بئر الذات السحيق. إنه وقت متوتر يرسم خارج العالم حقل الشواذ والمختلف كاحتدام أوصال الهوى، تحيق بالروح وتحاصرها يستبد ضوءها اللاسع بالوجد فى الوقت الذى ينام فيه الكلام أزمانا على الصفحات. من هنا، تنبثق الحرية دون قيد فتتدافع الأحلام ويتدفق المجاز وتهذى الاستعارات التى تكسر حدود المنطق فى شعر قيس وفى شعر توأمه. يقول قيس:

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصرع المجنون فى الحين

ويقول قاسم:

قل هو الحب

طريق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الارض رواق واحد.

لو لنا تفاحة الله جئونا فى يديه...

إنها رغبة الكائن فى التوحد، فالعشاق يحيون وحدتهم بالعودة إلى مرجعيتهم الذاتية: جسد واحد وروح واحدة وقلب واحد. نجد صور هذه الرغبة فى أشعار قيس تتمحور حول الوصف المادى للقاء أو التأسف لغيابه، هى إشكالية التقارب والتباعد.

ماذا يعنى اللقاء؟ هل هو ذوبان الروحين فى روح واحدة على طريقة المتصوفة، أم تعبير عن تأثير حضور الآخر: سعادة، رغبة، ألم، حنين، ذكرى..؟ تبعا لأبى فرج الأصفهانى وللأشعار التى يوردها فإن هذه الوحدة بين العاشقين هى مادية ـ حيث يتجسد حضور الآخر ـ لكن قاسماً رغم ذهابه حتى إلى تفنيد العلاقة الجنسية وليس فقط الروحية بينهما، فإنه يرى فى تيه قيس فى الصحارى بحثا عن حياة فى مكان آخر. والصحراء هى هذا المكان الذى يتوحد به مع محبوبته، والشعر هنا هو الذى يحقق الأعجوبة. إن وحدته المطلقة فى الصحراء تجعل اختراق النظام السائد للأشياء ممكناً، حيث تتحول الاستعارة إلى رمز حقيقى لليلى. فالكلمة الشعرية تصير وسيلة للتمادى أى التحول من مادة إلى أخرى، وهو بدوره يتحول من جراء اختياره لهذه الحياة. يقول قاسم عن الوحدة والتيه فى الصحراء:

يؤثث القفر غرفته بالهدوء لكى تامن أحلامه وتنام.

فمن يسكن الوحش يملكه...

فالعشق أن لا يطالك غير الهوى، فقفر هو الحصن يحمى ويحضن.

تستحيل الحياة خارج الجماعة، وعندما يصبح هامشيا فلا مكان له إلا فى العزلة والصحراء، وهى ليست سوى أفق المغامرة الخلاقة. ويبدو أن فعل الجماعة قدم إليه خدمة، فبشعره ليلى لم تغادره، قصائد رغبة لا تنتهى طالما.

وزادنى كلفا فى الحب أن منعت

أحب شىء إلى الإنسان ما منعا

هكذا وصلت الرغبة إلى قمتها فى قصائده، مما يدفعنا إلى التساؤل: ألا تسبق رغبة القول رغبة الحب؟ فمغامرة الشعر ربما لم تكن ممكنة دون الممنوع.

فى نص «يسرد قلبه فتأتيه» يصف وطأة الوحشة على قيس عن طريق حواره مع الذئب حيث يدخلان مكاناً لتكون ليلى فيه:

قيس رأيت ليلى فى هودج مثل هذا وجلست إليها. قل إنها هنا واتركنى فقال له الذئب: «امكث هنا واسرد قلبك تسمعك وتأتيك، ولا تكون وحدك أبداً». فيخرج الذئب وتكون ليلى فى هيئة الماء والملاك. وكان كأنه يرى.

تدفعه الصحراء، إذن، للشرود خارج القوانين الاجتماعية والطبيعية حتى يتحقق ما فوق الطبيعة، وحده الذى يسمح بتحقق توحد العاشقين. فحلمه هذا يتيح لحبه تجاوز القواعد وحدود العالم للوصول إلى رهان يبدو مستحيلاً؛ إذ أبعدت ليلى عنه وزوجت. لكن قيساً يتخلص من ألم الفراق ومن حب لا يكتمل ، عن طريق حلمه الذى يجعل الرهان أمراً محققًا وليس ميئوسًا منه، حلم يعطيه الحياة فى أعماق الصحراء.

وقاسم فى كتابته يذهب فى ذلك أبعد من قيس؛ حيث يطلق سراح دهشة كانت أسيرة الأيام لتستبيح الرؤية فى الماضى وفى الحاضر. فكتابته هى قرينة تمرد غاضب وشهوة ملونة حمالة أوجه تفتح الغواية لتخرج المكبوت عاريًا فى نوستالجيته، داعية إلى التمرد على المعنى الواحد، فاتحة باب سؤال يفضى إلى مثيله، مما يتيح للزمن الآخر أن يجسد فى كتابة متحولة تخلع عن الزمن جموده فيدخل الراهن فى تكوين العالم.

اللافت فى «أخبار قاسم»، أنه ما إن وصلت روايته إلى تيه قيس فى الصحراء حتى عاد إلى موضوعة الحب بين ليلى وقيس وذوبان الواحد فى الآخر (النص والخبر، بين قوسين، الشهوة، القنديل، الفتنة)، حيث يؤكد فى هذه النصوص على التبادل العشقى الجسدى، ثم ينتقل إلى مسألة الجنون (الجنون، مزاج الميزان، أبواب الجنون، إسطرلاب، الفتوى، هذا على هذا) يناقش فيها جنون قيس ليقول إن الحب مجنون، أما قيس فهو ليس كذلك، ثم يؤكد أن قيساً لم يفق من جنون الحب والتدله وهو حسنا فعل، لأنه لو تراجع لما بقى عذر للعشاق. وينتقل فيما بعد إلى سرد رواية موته ليستنتج أنه قتل تبعا لظروف وجود الجثة «إذا جلسوا فى مجلس نذروا دمى» ثم يورد أمنية قيس «أمنية» تقاسم الموت مع ليلى. وينهى الأخبار بقصيدة «هو الحب» لتكون خاتمة تعلن أن الحب هو الأساس وبقية الأخبار هى من التفاصيل التى تؤول أحيانا بشكل ينحرف معه الموضوع الأساسى.

لم يكن لجنون الشاعرين قوة سلبية تدمر المعنى وتحيل الوجود إلى شظايا، بل كانت كتابة تقتنص الكشوف الحدسية، تتجسد بها الحقيقة المكبلة للوجود، كتابة تبحث عن وجه عالمها الحقيقى ضد عالم لا يقبلها إلا متوافقة مع أحلامه.

٤- الحب والزمن والشعرية

١ -

تطرح رؤية قاسم لكتابة قيس منظوراً خاصًا لعلاقة الحب بالزمن، يدور الحب فى الليل والنهار بين الآنية واللازمنية، بين التواصل والانفصال، يتحاور معهما ليصير الحب أنشودة كونية لامرأة - هى ليلى - طالعة من الحضور والغياب لتصير ليلى فى كل مكان وكل زمان، لكأنها رمز لجوهر مقيم. هذا هو المركز الخفى لكتابة قاسم الذى يشد الشعر إليه، ينطوى عليه ليكمل وجوده. فى كتابته يطلع طقس الجسد من نزوة زمن يجاوز التقنين ضاربا دون قيد لا ينتهى ولا يصل أبداً.

يدخل قيس فى حوار مباشر مع ليلى فى نصه، حيث يؤكد حضورها؛ وما قولها إلا إدخال لها فى الفعل، فيكون ردها بمثابة الحضور المتفاعل الذى يجسد الوعد وبالتالى كالنهار بالنسبة إلى ليل؛ بمعنى آخر ليلى هى الزمن الذى يعيش فيه كينونته. بما أن الليل يتحد فى النهار ليصيرا ليلى، فإن قيساً ينشد التحول ليصير حياة حبيبته ذاتها.

هكذا يربط بين اسم حبيبته ليلى وليله لتصير الليل كله، أى الزمن الأسود، المرادف للانفصال وفقدان الأمل. لكن المخيلة طليقة فى فضاء غير محدود، هو الليل، تبدع فى تدفقها صوراً لليلى لها أشكال الحضور الغامر.

كأن الزمن ليس دائرياً - ليل ونهار - إنما خطى، فالعودة المستمرة للألم من الفراق تمسك بدائرة الزمن لتمدها، إنه التمزق الذى ينتعش دائماً إلى ما لا نهاية.

فى هذا التناقض ما بين الليل والنهار، السعادة والحزن، اللقاء والفراق، سعادة هاربة إلا أنه يعيد خلقها فى الشعر:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض

على الماء خانته فروج الأصابع

ليس فى جوهر الأمر تناقض لأن الذى يتغير ليس الحب إنما ظروف تمظهره. وليلى والزمن يحملان مفاتيحه. الذى لا يتغير هو الحب بوصفه ذكرى ووعداً وحياة. وهو يكشف

أن الزمن لا سطوة له على حبه فى حقيقته وقوله؛ بهذه الطريقة يستعيد زمنه الضائع فى مملكة ليلى:

الحب والود نيطا بالفـــؤاد لهـــا

فــأصبحــا فى فــؤادى ثابتين معــا

الزمن هو القدر الذى يحسه جسديا، والألم الجسدى والمعنوى تحييهما الذكرى، والمحصلة هى وحدته. إذن هذا الزمن الذى يرصد إيقاع حياته لا يجاوز جسده، فيه يترنح دون أن يضل السبيل، هو وقت انقلاب المعايير لتنتصب كما أراد الحب.

إن معظم القصائد التى يوردها قاسم تثير عذاب الفراق واستعادة سعادته بالحبيبة فى الذكرى، كما لو أن الفرح هو استعادة، ذكرى. فيتمنى مقاسمتها عمره، تموت ولا تحس لأنها تعيش فى عمره وهو أيضًا. كأن الموت يحل محل الحب، أو فى الموت يتمنى اكتمال الحياة، كما لو أن الحب يستمر فى الموت. ربما هى محاولة لاحتواء ما لا يحتوى ولإعطاء معنى للمجهول وإطلاق تسمية عليه.

لكن قاسمًا استبعد من خياره القصائد الكثيرة حول الموت، وركز أكثر على قصائد الغزل والوله والجنون مقابل الألم والفراق والتيه، وما إدراجه لقصيدته «هو الحب» فى الخاتمة إلا تأكيدا على هدفه من وراء قراءته للسيرة، وهو ليس فقط التفرد فى بعض المواقف، كما أفدنا سابقا، وأخذ مسافة من المرويات والالتصاق أكثر فى شعر قيس وماهيته وفتحه على احتمالاته العديدة، بل أيضًا التأكيد على أنه إذا كان الحب مصيره الموت فذلك لأنه بجوهر خلوده بذور القدر، وكل كائن عاشق يرث منذ ولادته هذه اللعنة. هكذا يصير الموت مبدأ للحب. صحيح أن الموت مؤيد لكن الحب ينجح أيضًا فى عدم الموت إذا راهن على نفسه وعلى الموت. هذه الخاتمة تطرح علينا أبدية ممتدة لا تغير شيئًا فى الحياة، لذلك كان الحلم هو الحل الذى تمسك به.

-٢

لكلام قاسم متسع أكبر فى النص لا من حيث الشعر فقط (ثلاثة قصائد) إنما على صعيد الرواية أيضًا، إن جاز التعبير. لكن رواية قاسم تتزاوج ومقاطع من سيرة قيس تبعا لروايات القدماء، إلا أنه - كما قلنا - يؤولها على طريقته لتصير مثلاً للدحض والرفض أو الاستئناس. إذن، يصير قاسم حاملاً قول قيس - أو العاشقين - ومفككا حكايته المطرزة عبر العصور وحسب الأهواء لتكون حكايته الخاصة ليست خاصة تماماً إنما مزيج من المعترف به والمستنكر. يحمل هو الكلام ثم يعطيه لقيس ليؤكد صدق روايته. فيصير قيس هو الحكاية وهو فاعلها، وليس كما جرت عليه الأمور بالنسبة إلى السابقين الذين تناولوا حكايته وأشعاره والذين أوردوا الروايات - أى أن قيسا كان موضوعها إلا أنه خارجها - ثم قصائده. بينما يتحد أكثر الأحيان قاسم وقيس لتكون الحكاية حكاية واحدة: قاسم - قيس، والشعر لقيس ولقاسم الذى يأخذ حينها مسافة شفافة تؤكد الاتحاد ولا تنفيه لكنها تذهب بقيس بعيداً نحو شفافية الداخل والمكبوت، هذا القابع فى الذات رغما عنها.

فى الروايات السائدة، ليلى تشعر أقل بالحب من كونها تخلقه وتثيره، وكل أعضائها تتضافر لذلك (القامة، الأوراك حركة الأطراف، الشعر، العينان..). أما قيس فإن جسده يتحول إلى مكان للتلقى حيث تستجيب أحاسيسه بأشكال مختلفة لإشعاع ليلى. بينما عند قاسم يتغير الأمر إذ تصبح ليلى مصدراً للحب وفاعلا فيه. ففى قصيدته «سأقول عن ليلى» يجسد استغراقهما فى الحب، ووجدهما المحرق وتبادلهما الشوق، عكس ما يفترضه البعض ومنهم على حرب فى كتابه (الحب والفناء)[٧]، حيث يعتقد أن الحب غير المتبادل هو العشق الذى ينطق والشوق الذى يقلق والوجد الذى يحرق، أما الحب المتبادل غالبًا ما لا نسمع بذكره ولا نقرأ أخباره. لأنه لا ينطق، ولا يقلق، ولا يحرق، ودليله فى ذلك حب قيس لليلى، بينما يقول الشاعر:

لليلى شهقة أحلى

إذا ما لذة تاهت بنا وتناهت أعضاؤنا النيران.

.....

عن ميزانها مشبوقة. عن عدلها فى الظلم.

عن سفرى مع الهذيان.

عن جنية فى الأنس تنتخب القتيلا

ليلاى لو يدها على ولو يدى منذورة تهب الرسولا...

ونجد ذلك أيضاً فى الرواية وبشكل مكشوف:

فأخذت به وصارت تلز ببطن الوادى، ليقابلا فى غدير... وازدهر بينهمـا ولع، مثلمـا تلتهب الحمرة فى وردة القلب، وصار الشعر موقد المحبة.

يُظهر أنه بين موقفى العاشقين نوع من التوازن وليس كمـا قدمنا سابقًا: ليلى هى سيدة الموقف، المسيطرة على أقوالها وأفعالها وقيس هو التائه أو المجنون. فهناك كما قلنا انبثاق للحب من قلبيهما وتلقٍ له وتلهف عليه، والمشاعر لا تجرى فى اتجاه واحد بل فى سياق من الولع:

قـالت له ذات ليلة: إن الذى لك عندى أكثر من الذى لى عندك.... فسمعت منه وبكت معه وهى تضع بنانها فى زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر، فتنبهت لنفسها فإذا هى سجينة زنده القوية من غير عنف.. تتمرغ فى صدره الفـاره، محلولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه، وما جاءت إليه وما لم تعرفه من قبل.... وكـان هذا أول عهده بالجنون الذى يورثه قندة الجسد.

إذن للشاعر رؤية عامة حول جمال العلاقة وهى تدخل فى تفاصيل العلاقة الجسدية ـ الجمالية، فيعلق أهمية على الحضور المتجاوب وشعريته.

٣ ـ

الجديد الذى أتت به أشعار قيس هو تخففها من كل الزوائد وتركيزها على موضوع واحد هو الحب، واعتمادها البساطة والسلاسة فى التعبير، فنقرأ القصيدة دفعة واحدة. اعتمد قاسم ذات البساطة وتوحيد الموضوع فى قصائده لكن اختلف هدفه. صحيح أنه أراد إفشاء الرغبات الدفينة التى يهيل عليها المجتمع رمالا حتى تفطس أو تتحرك تحت أثقال مكبلة، إلا أنه أظهر جسارة فى ترك الأحاسيس تتلقف بعضها. الشعرية تتأتى عند المجنون من القافية وهى واحدة فى كل قصيدة، ومن الاستعارات وفضائها. من جانب قاسم تبدو الأمور أكثر تعقيداً، فالموسيقى متأتية من الليتموتيف المتكرر، والحرية كبيرة فى اختيار الإيقاع، إنه فنتازيا متحررة من القيود. كما أن التراكيب تمتاز بانسيابية تتناسب تمامًا مع الجو المحرر من التبعات.

أين يكمن الكائن وقـول الحب؟ فى العيش أم فى القول؟ هل يتجاوز الإبداع العشق؟ تبعا للمرويات، الشعر هو المفضل عند المجنون، أما بالنسبة إلى قاسم فيجاور الإبداع والتأويل والاستشهاد ليصير نصه شابكا لعناصر الإبداع والحياة، فلا إبداع دون حب ولا حياة دونه. فتفضيل الإبداع على الحياة هو إصباغ موقف طهورى على النص، يتعالى الخطاب فيه على الحقيقة، بينما يحاول قاسم أن يؤول حقيقته لتكون محركًا للنص. يتكلم قاسم بصيغة الأنا والمخاطب: هو، هى، هم، لكن على الشكل التالى: أنا ثم أنا وهو، أنا وهى، هو وهى، هو وهم، أنا وهم. يدل هذا التوزيع على أن مرجعيته أساسًا هى الأنا فى حوارها مع هو، هى، هم. يشير ذلك إلى شيئين: عدم الفصل والافتراق على صعيد الخطاب؛ لأن الخطاب مرتبط بالأنا التى بدورها مرتبطة بالآخرين، حيث يظهر لنا قيس وليلى، والآخرون، مشاركين وليسوا أبطالاً، كما تقدمهم لنا المرويات. لقد أول شعر قيس على أنه موصوم بالاتصال وليس الانفصال، فختم العمل بقصيدة كرر فيها استخدامه صيغة الجمع (نحن). لكنه لا يكرر كما قيس احتجاز الحبيبين فى حبهما حتى جنونهما، على اعتبار أن للغة وظيفة اجتماعية تسمح بالتواصل بين أعضاء المجموعة مع رسم الاختلافات المتعددة مع الآخرين، وفى الوقت عينه تؤكد المجموعة تميزها وتؤكد إرادتها الجماعية الموحدة، بحيث إنها تفرض على الأعضاء أن يمتلكوا القدرة وأن يستحقوا التواصل معها. فما يقوله العاشقان وحدهما يفهمانه، مما يعنى الإخفاق الاجتماعى فى التواصل. لكنهما يصوغان القول، فى قمة النشوة، لغة متحررة من العالم يقذفونها فى وجهه، فهما ينشدان تجاوز حدود جنتهما المغلقة وهما مدانان بسبب ذلك. أيمكن فتح الجنة؟

لكن الجنة مفتوحة فى القول، بالنسبة إلى قاسم، وهو ليس فقط تعبير عن الحب بل هو كينونته وعلامته. فالعاشق

يتكلم لأنه يحب وليس ليقول أنا أحب، يتكلم ليس كعاشق وإنما وهو يعشق. فيصير القول كافيًا لتجسيد العاشق فى عشقه.

لذا يزخر نص أخبار المجنون بالصور المتوترة كأنها تحرر الشحنة الشعرية من أسر العالم، كما قال كوهين. إنما لا يكتفى الشاعر بتبديل العلاقات المألوفة بين المفردات بل إنه يغير النسق الموضوعة فيه المفردات. يقول:

سأقول عن قيس

عن هوى يسكن النار. عن شاعر صاغنى فى هواه

جرت العادة تشبيه الهوى بالنار، لكن المختلف هنا هو فعل يسكن، فتشخيص الهوى - قيس - أدى إلى أن يكون المشبه مزدوجًا: الهوى وقيس. ومن الجائز إضافة الشاعر خاصة أن سياق القصيدة يوحى بذلك (المشبه ثلاثة ويمكننا إضافة كل من يهوى على طريقتهما) والسكن هو فى النار بما توحيه من، جحيم، أى عكس الجنة، ولظى عكس الهناء، والالتهام، فالنار تلتهم كل ما هو حى، بالتالى يوحى هذا التناقض الذى تبثه هذه الصورة بنوعية المسكن، سكن جحيمى إلا أنه يجسد اللذة. صحيح أن إيحاءات الصورة محزنة لأن حالة العشق كما يصورها ومن أول صورة مؤلمة، لكن هذا الألم تقابله لذة العاشق الملتوية باكتشافه أنه وقع فى وضع لا خلاص منه «عن شاعر صاغنى فى هواه»؛ أى أن هذه الصورة تكشف عن الأفكار التى تتلبس النص، عن صوره الحسية القوية والمتكررة، فظلال معانى الهوى، السكن، النار، هى التى جعلت هذه الكلمات فى اجتماعها فى هذا السياق توحى بتعدد المشبه والمشبه به، أى بتعدد الدلالات. كأن الصور تولد من جسد الهوى، لذا فاللذة فى النص متطرفة لأنها تثير القلق «فما كان لى أن أقدر أشعلنى أم طفانى». هنا تصير العلاقة بين الشاعر والنص والقارئ إيروسية، جسد يتكلم إلى جسد.

هذا النص يستدعى إغراء المعنى، أى ملاحقة الدلالات لاستكشاف معنى الحب كما صاغه قيس وقاسم، والحال مع النص كالحال مع الحب فكلاهما مشحون.

فالعاشق وهو هنا قيس والشاعر والعاشق الآخر، يجد نفسه فى مجمرة المعنى، بسبب حاجته الجامحة لتفسير رموز الحب الغامضة وإشارات العشق المبهمة. ففى قصيدة «قل هو الحب» التى يختتم بها العمل، يصير الحب رغم التفسير سرًا مثل «سر الموت»، أى هذا المعنى الذى يمارس إغراءه على الشاعر وعلينا، يفضى إلى مزيد من الإلغاز والإبهام: «هو الحب» فقط. فتتراكم إيحاءات الشئ على الشئ نفسه، دون مستقر أو نهاية، إذ لا مفر من حقل نظره. فحين يختتم القصيدة قائلا: «قل هو الحب يراك» تصير الرؤية مرادفة لصيرورة لا تنغلق طالما الرؤية تلاحق العاشق. فالحب هنا استغراق حتى الفناء «قل هو الحب - الذى أسرى بليلى - وهدى قيسا إلى ماء الهلاك». إنه الذوبان الذى يمحو الصفات ولا يترك أثرًا إلا للحب. من هنا، لا يسكن الشوق ولا تخمد نار الوجد. هذا الحب الذى يرى هو الصورة التى يرى بها العشاق ذواتهم. وهى، على قول ابن عربى، «أعظم (الصورة) مناسبة وأجلها وأكملها». هى الصورة التى تضاعف الوجود وتطلق فضاءه، والتى تثير العاشق ليلاقى نفسه. كأن الحب يدرك فى الرؤية، تلك الرؤية التى يتمرأ بها العاشق فيرى ذاته بصورها المتعددة وكذلك صور المعشوق، بل هى كلها صورة الإنسان فى الحب وصورة الحب فى الإنسان، «صور فى مرآة واحدة، بل صورة واحدة فى مرايا مختلفة» كما يقول ابن عربى.

فى هذه القصيدة تتآلف جميع الموجودات والحب: الهواء، الزجاج، اليمام، القلب، الماء، كتاب الله، الشهوة، النار، الأحلام، النرجس، الصحراء، الشعر، الجنة، تفاحة الله، الجنون، الحزن، السر... كأن الموجودات وإن اختلفت تشترك جميعها، من حيث أرادت أم لم ترد، فى الحب الذى هو سر الوجود. هو السر الذى يحركه. فالحب هنا هو أصل الموجودات وحركتها هى حركة حبية، لأنه سر الوجود وعلته.

الحب هو الذى يرى إلى الكائنات فتصوغها الرؤية لتتآلف فيتجسد بها الحب ويتجلى، هذه المغايرة ضرورية لاكتشاف الذات والآخر والعالم.

فى أخبار المجنون ثلاثة قصائد موزونة: «سأقول عن قيس» و«سأقول عن ليلى» و«قل هو الحب». يستدأ بها الشاعر أخباره عن المجنون وينتهى بها، وهى تتشابه فى تركيبها، فهى تخضع لتصميم هندسى واحد، فتنقسم كل واحدة منها إلى ثلاثة مقاطع، وتحمل كل مقطوعة العنوان نفسه، وهى لا تتجاوز الصفحة الواحدة. والقصيدة الأولى والثانية تمهد لإعطاء صورة عن قيس وليلى قبل الذهاب إلى المرويات عنهما أو إلى شعر قيس. تلك الشخصية التى يجد فيها الشاعر تمثيلا له فيحملها ما أمكنه من الدلالات. وأما الخاتمة فتكون لقصيدة «هو الحب» التى تكثف معنى الحب الذى جمع بين قيس وليلى والعاشق ـ الراوى ـ الشاعر الذى يطلق سمات كثيرة على الحب: السحر، الجنون، الغموض، الخلق.

تمتاز هذه القصيدة بشفافية الغوص فى جوهر الحب وكينونته وسره فيحلق فى رؤاه دون السقوط فى الواقع، بل يحوم فيه وفوقه كما هى الروح، لذلك من مقطع إلى آخر لا ينفك يفتح عالم الحب المنوع والغامض. صحيح أن هذه القصيدة تكثيف لرؤية الشاعر، إلا أن متابعة هذا الموضوع وتفاصيله الحميمة تمت فى روايته؛ أى فى نثره الذى لا يقل جمالاً أو شعرية. كأن التكثيف لا يروى عطش المعرفة بل يأتى كلحظة صفاء تختصر الزمان والمكان وتوتر الشاعر بينهما فى حالات تكشف استيلاء العشق على النفوس، حتى تنمحى الفواصل بين قيس والشاعر وبصيران عاشقًا يتأله «تتساب وصاياك ـ وينهال سديم الخلق فى نار الخيام» ويتأنسن:

كأن الله لا يحنو على غيرك، لا يسمع إلاك،
ولا فى الكون مجنون سواك. لكأن الله موجود
لكى يمسح حزن الناس فى قلبك، يفديك بما
يجعل أسرارك فى تاج الملاك.

إن الطابع النثرى للبحث عن ماهية الحب من خلال تجربة قيس وليلى، لا ينفى كونه مشروعا شعريا، خاصة إذا نظرنا إلى لغته وتراكيبه التى هى شعرية. فالشاعر يحاول ابتكار علاقات جديدة وغير متوقعة بين عناصر الصورة مما عدّد الإيحاءات وأعطى النص صوراً شعرية فى غاية الجمال. لننظر مثلاً إلى هذه الصور:

ـ عقل يغلب الذهب، طار يبشر بجنونه المفؤدين فى هواء الجزيرة..

ـ يوقظ غفلة الأفئدة.

ـ فيصاب الناس بالغبطة لزفير يصدر كبخار من وراء كل ساتر ليملأ الليل.

ـ وراحت كل امرأة تقود النخب نحو فجها العميق مؤرجحة قنديلاً من الزبرجد يهدى العشيق ويضلل غيره.

أو لننظر إلى نص أبواب الحب لنرى إمكانات الشاعر الكبيرة فى ابتكار صور متعددة لموضوع واحد هو الحب:

ـ فرو الهواء يلثمك فتألف. كأنها الطفولة عن كثب. (باب المودة)

ـ يلج بك موج الليل مثل قارب غريب. (باب الشوق)

ـ وردة الجمر تزدهر كلما هبت الريح. (باب الشوق)

ـ يمضك فتصفو مثل نيلج وتشف. عقل رقيق وجنون شاهق. (باب الهيام)

إن المهارة اللغوية لا تغيب الانفعال، وهذه هى ميزة الشاعر سواء فى نثره أم شعره. كأنما التجربة الحسية والفنية تتضاجعان كما العشاق إلى حد الذوبان. فتبرز قدرة الشاعر فى حفاظه على النبض الحسى للجسد والنبض الفنى لجسد النص، والمحصلة جسد (العاشق ـ النص) يملك تجربته الحسية واللغوية.

لنر هذا النص الجميل أيضًا: «غابت عنه وهو فى انتظار» حيث يتحدث الشاعر عن قيس، فنجد أيضًا صوراً غنية تصوغ مكنونات قيس، تخلع حجاب الجنون لتغوص فى صفاء خلوته وتكشف المكبوت على صورة أشيائه المنثورة:

غابت عنه وهو فى انتظار، يجلس فى غرفة الطريق. أشياؤه منثورة للنسيان والتذكر، والناس يعبرون مثل الأثير، ومن نوافذ أجسامهم، يرى

إليـهـا تركض إليه ولا تصل، يركض إليـهـا ولا يصل، والناس يعبرون على أشيائه المنثورة...

ـ الناس يمرون بنوافـذ أجـسـامـهـم الواسـعـة، يأخذون أشياءه المنثورة...

ـ وتراءى لهن أن ليلى طافت وأخذت ما تبقى من أشـيـائه المنثـورة... وقـيس مـشـدود... وهى تذهب عنه ذهاب القميص مسلولا من الجسد.

تفضح هذه اللازمة «أشياؤه المنثورة» استحواذ مبدأ القبيلة على مبدأ اللذة، حتى فى الخيال وهو ينتظر. فى هذه الحالة التى لا يوجد فيها تمييز واضح بين الذات والموضوع تتلاشى منه أشياؤه، كأن الوقت ينسل خيط الانتظار ليأخذ معه ما يملكه: تفاصيل صغيرة بحجم الفرد، هى الحميمية التى تشكل هوية مغايرة ولأنها مغايرة. فهى معرضة للبلع، فالشبيه يتخم.

هنا يصير الشاعر راويا لدواخل قيس، فتتداخل روايته وشعر قيس فينشط أصوات النص المكبوتة، ويتبنى وجهات نظر مختلفة. هكذا ينفذ الشاعر إلى شعر قيس، من مداخل متعددة، مثلما فعل هنا حيث صار راويا رائيا لروح قيس الشفافة التى رقت مع القرون لتصير واضحة بلغة الحاضر. غالبا ما يشبه هذا السرد الأحلام فى تحاشيه الموقع السردى الحاكم وفى تلاعبه الحر بالمعنى. إذ يعتمد المعنى وكما يقول هايدجر، على الموقف التاريخى للمؤول.

تستكشف، إذن، هذه الكتابة دلالية شعر قيس وإمكانات آفاقه، وهى تركب صورتها بقراءة عاشقة لأماكن الغواية والمتعة ولثنيات الخطاب وتلوينات الكلام. ويبدو الشعر من خلال هذه القراءة مجالا معرفيا تتقاطع فيه رغبة الفرد ـ الشاعر بدلالات الأسطورة والمتخيل. ليس الشعر وسيلة لإدراك العالم ورصد وقائعه، بل أيضًا لاستكشاف أسرار الكائن وتاريخه بما يفيد إعادة صياغة للعلاقات وتركيبا لرؤى مغايرة. يشتغل قاسم على شعر قيس لإثارة القارئ وتحويل نظره نحو ما لم يقله كاتب النص أو راويه، ليتورطا فى قراءة تتوسل الحفر اللغوى وتستدعى التحليل السوسيو ـ ثقافى من أجل إضاءة نسق النصوص ـ الشعرى والثقافى والاجتماعى. فى هذه الأجواء، نرى كيف يغوص فى عوالم الشاعر الداخلية لإضاءتها وفتح آفاقها، كما يغوص فى لغة قيس ولغة زمنه لكنه يفتحها على تعدد دلالاتها من ناحية، ومن ناحية أخرى يجعل اللغة الحاضرة متشابكة معها وغير منفصلة عنها؛ فنرى هذا التشابك بين مفردات قديمة، إن جاز التعبير، إلا أنها فى صور جديدة تنتقم لنفسها من محاولات الحجر والتهميش والمعاناة لتستكشف لحظات الرغبة والمكر فيها، عبر إعادة ترتيب العلاقة بين الحقيقة والتخيل فى تشكيلها:

تشد أرديتها وهو يبحث لها عن دراعتها وأوشحتها ويعقد معها الدكة والنار، وتلم نثارها الذى غطى البسط ومنح الخباء ألوان الليل والنهار، ثم ودعته وانصرفت. وكان هذا أول عهده بالجنون الذى يورثه استذواق قندة الجسد.

صحيح أنه يستخدم معجم الماضى، إلا أنه يرفع فى الكتابة الأقنعة ويفضح القيم التى تخفت خلف مكر المعنى وقدرته على الخفاء أو الالتواء. هكذا يعتبر أنه بعد أول لقاء جسدى بينهما بدأ قيس عهده فى الجنون، فيصير الجنون هنا تجليًا وصفاء ومروقًا، كأن نص قاسم ينتقم للنص السابق من معاناته خلال مراحل قراءته، وذلك عبر قراءته من مطرح الرغبة. هذا النوع من النصوص المقنعة، والضلال فيها كامن، هو خطير، لأنها رغم تقييدها هى قادرة على اختراق الزمن والحضور بقوة.

خاتمة

تبين قراءة قاسم قدرة الخطاب على نفى نفسه بوضع نفسه تحت إمرة الدال، وكذلك قدرته، فى تفاعل الكلمات الحر، على الكشف عن عشوائية أى معيار، حتى تلك التى يقوم عليها المجتمع، بكل ما فيه من قواعد للاستبعاد وللترتيب الهرمى ـ كما قال فوكو فى كتابه (الكلمات والأشياء) ـ كأن الشاعر أخذ على عاتقه فضح الجانب الخفى من تشكيل خطابى يدعى الحقيقة، وذلك من أجل تحرير الخطاب من هذه الضوابط ولفتح مصراعيه لمشروع قول أى شئ يمكن أن يقال وبكل الطرق الممكن قوله بها. كأن خطاب الرواة، من أجل تحقيق هدفه، وهو الوصول إلى

الحقيقة، يستبعد الرغبة فيكرر ما يمكن أن يقال، ومن له حق الكلام حول الموضوع، وأى الأفعال يمكن اعتبارها معقولة وأيها خاطئة. وبالتالى يظهر لنا أن ما يعده الرواة صوابا وحقيقة يتغير بمثل العشوائية التى تتغير بها أنماط الخطاب والنظم المعرفية التى هى أصل كل ذلك.

شكّل هذا الغوص فى أعماق الخطاب كشفًا للصمت الكامن فيه، وإعلاء من شأنه ورفعه نحو السطح. فى هذه المنطقة الصامتة يجد خطاب قاسم شكله حيث يجد حريته. وهنا شكل صورته الحاضرة فى الفجوات الواقعة بين ثنايا الخطاب الماضى. فكانت الكلمات التى اختارها فى قصائده الثلاث علامات شفافة تدل على أشيائه التى يتشكل منها واقعه، فيظهر إحساس الشاعر بالتاريخ بوصفه مظهراً من مظاهر قلقه الزمانى، كأن الأشياء تتصل زمانيا. هو ذا يفكك خطاب الماضى لا من أجل نكرانه بل من أجل كشف الصامت فى ثناياه والقابل دائمًا إلى قراءة متجددة. كان أحيانًا أسلوبه ساخراً ـ فى روايته بالخصوص ـ كما لو أنه أراد التلاعب بأسطورة ماضية: الحب بين ليلى والمجنون، ليكشف خديعتها، وتحديداً تأكيده الوصال بين المحبين بكل أشكاله. إلا أنه، فى الوقت عينه، لم يحطم رومانسية الحكاية، بل إن شعرية النص قائمة على هذه الرومانسية، ربما حتى هى دافعه للكتابة. مما يطرح علينا تساؤلا: هل الحب الحاضر له ذات المواصفات، ذات الظروف؟ فالشاعر لم يعش فى زمن المجنون ولا مكانه، فهل كتب مكانا منفعلا بين الماضى والحاضر؟ هذا الانعكاس ما بين الأمس واليوم يجعلنا نخمن كما لو أن الأمور فى الحب لم تتغير؛ فعوالمه مازالت مبنية على فرضيات تعود للأمس: القمع الاجتماعى ومعاييره، كأنها مازالت فى مكان الشاعر وآنه. لذلك، ربما لم يتلاعب بالرومانسية ولم يفقدها محمولاتها، فبقى ضمن دائرتها، أضاف إليها لكنه بقى فيها. فهل هذا هو الحاضر أم أن للأمس طغيانًا؟

لقد ناوش الشاعر خطاب الماضى ـ كما قلنا ـ على صعيد المضمون والأسلوب خاصة فى قصائده؛ إذ استخدم معجما خاصا به معبرا عن آنه (بينما فى روايته استخدم كثيراً مفردات تنتمى إلى معجم الماضى، إلا أنه ربطها فى سياق يجعل منها مختلفة). إذن، ناوش الماضى فدخل صوته فى أثر الماضى، لكن الماضى بقى راهنا وتم التلاعب به ضمن حدود. مما يدعنا نقول إن عملية التوحد بين قيس وقاسم، قائمة من ناحية على هذا الافتراض من قبلنا. ومفاده أن المعايير الماضية مازالت سارية فيما يخص الحب بشكل عام، ومن ناحية أخرى، مازالت سارية أيضًا تلك المعايير المتعلقة بالخروج عن المألوف أو تحدى القانون العام، بالتالى يصير قيس وجوداً متقابلا وعاكسا لوجود الشاعر.

لا تتشابه الذات أو تتكرر، لذا أتساءل هل «أخبار المجنون» عمل تحويلى للأمس ومفاعيله؟ أم لحاضر لا يفترق كثيراً عنه؟

لقد مزج الشاعر بين خطابات متنوعة (شعر قيس، المرويات عنه، رواية قاسم التى يشاركه بها بعض الرواة الراهنون وهم أصدقاؤه، ثم قصائده) كان هدفها إعادة الكتابة مضمونًا وفنا، كما بينا حين درسنا افتراق رواية الشاعر عن الروايات السابقة، فذابت الحدود بين شعر قاسم وشعر قيس. إلا إن الحدود بين الروايات واضحة أكثر بشكل لا يقبل الدمج فى معظم الأحيان ـ بسبب الموقف الفكرى منها ـ فلم يتم التداخل إلا فى المقاطع التى تؤكد رواية الشاعر وتدعمها. ولذلك بقيت الحدود واضحة هنا بين الشخصى واللاشخصى.

لكن على صعيد آخر، شكّل التداخل سيمفونية ذات وتائر متعددة، أحيانًا يذيب إيقاعها الحدود وأحيانًا أخرى يوضحها. وهذا الموقف الفنى هو الذى يؤكد حضور ذات تقرأ الماضى وعدتها الفنية راهنة. ربما يمكننا القول إن مغامرة الشاعر تؤكد الحضور الفنى الراهن لكنها على صعيد المعايير الاجتماعية تبين تواصلها مع الماضى. لم يكن قيس رفيق الدرب، كان هو (قاسم ـ قيس) الحكاية. وبقى فى ثنايا النص صمت ربما هو دور القارئ ـ الصديق روايته، أى كشف حكاية الآن. لكن الشاعر عرض علينا وبشكل مضمر كيفية قراءة عمله ونحن لم نفعل سوى محاورته، فأضاع علينا فرصة حكاية الحكاية.

الهوامش :

١ - رولان بارت، عن القراءة، الآداب الأجنبية، عدد ٨٤، ١٩٩٥م.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٠.

٣- أندريه ميكيل، قصتان في الحب من مجنون إلى تريستان، منشورات أوديل جاكوب، باريس ١٩٩٦، ص٣٤.

٤ - على حرب، الحب والفناء، دار المناهل، بيروت ١٩٩٠، ص٦٩.

٥- قاسم حداد، أخبار مجنون ليلى، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين ١٩٩٦، ص١٣.

٦- أندريه ميكيل، ص٧٨.

٧- على حرب، المصدر نفسه، ص٧٠.

الهاوية

بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعى به

دراسة نصية لديوان الشاعر رفعت سلام؛
هكذا قلت للهاوية

محمد فكرى الجزار*

إلى مازن: عساه الوطن هذا الذى نحلم
محمد

إنها اللغة، وهكذا - أبداً - كانت، تفعل بغيابها، سلطة ونظامًا، ما لا تفعله بحضورها، وما ظن أهلها أنهم قادرون عليها، علمًا ومعرفة، إلا بضرب من إيهامها هى نفسها، بينما تظل طاوية على كفاءة مدهشة فى تنوعها، محيرة فى طبيعتها القادرة على التجاوز، حد الانقطاع، لكل ما ثبت لها من طرائق أداء وأشكال صوغ وحتى أنماط تجريب. وليس أدل على هذا من الشعر، خاصة فى فترات تأزم علاقاته مع المجتمع وقيمه الجمالية، هذا الذى يتحول إلى صراع بين عناصر الثبات وعناصر التحول فى المنتج الشعرى؛ الأمر الذى يفضى بالشعر عمومًا إلى «الحداثة».

ومن بين إبداع حداثتنا الشعرية الراهنة، التى تنوعت حتى اعتبرت حداثات لاحداثة واحدة، يشير ديوان الشاعر (المر) رفعت سلام (هكذا قلت للهاوية)[1] إلى نفسه واحدًا من أقوى التأكيدات الجمالية على طبيعة اللغة المتمردة على كل أنظمة الضبط والمراقبة، الاجتماعى منها واللغوى على السواء؛ الأمر الذى يؤسس الوعى الجمالى، وهو فردى بطبيعته، بديلاً من النظام، وهو - بكل تأكيد - جمعى، ويطرح «اللغة الشعرية» ناتجًا لفعاليات عمل ذلك «الوعى» على «الواقع»، فى كل تجلياته، دون توسط.

والديوان موضوع الدراسة ينبئ منذ بدايته (العنوان) بعلاقة نوعية ووثيقة بالواقع (واقعنا)؛ ليست علاقة رصد لظاهراته تتوسل الأداء الفنى، وليست علاقة تعبير عن هذه

* كلية الآداب، جامعة المنوفية.

الظاهرات؛ وإنما هى علاقة وعى، تفكك ما بين «الذات» و«واقع ـ ها» من أواصر، لتنمحى ـ تمامًا ـ ثنائية الوجود: «ذات/ فى/ واقع»، متحولة إلى ثنائية صراع: «ذات/ أمام/ واقع».

إن وعى «الذات» بظاهرات واقعها، بما فيها «الذات» نفسها، يفسد ما بين الاثنين: الذات والواقع. إن عنصراً من عناصر بنية كلية ومغلقة يحاول أن ينفك من أسرها، ويمتلك قيمة لا ترتد إلى علاقته بغيره من العناصر، وإنما إليه هو نفسه؛ هكذا «الذات» حين تمتلك وعيها، تصبح عنصراً مدمراً (تفكيكيًا)، وحين يكون الوعى هذا جماليًا يبلغ التدمير درجته القصوى؛ إذ لا يصيب «البنية» فحسب وإنما «منطقها».

إن الوعى الجمالى معرفة، ولكنها معرفة مزاحة عن مركزها، وفى انزياحها هذا تلتقى حدود الموضوعية وقيود المنطقية، إذ الاثنان محض أوهام فى المصادرات الجمالية. وفى المقابل تكون الصياغة الجمالية لناتج ذلك الوعى مسؤولية أخلاقية والتزامًا إنسانيًا بمقاربة الحقيقة واقتناصها خارج خطابات تزييفها. وفى هذا السبيل، لا مناص من النضال ضد اللغة، هذا القناع المثالى الذى تتخفى من ورائه وتتجلى من خلاله، السلطة. إن السلطة ـ فيما يقول ر. بارت:

> جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع، ويرتبط بتاريخ البشرية فى مجموعه، وليس بالتاريخ السياسى وحده. هذا الشىء الذى ترتسم فيه السلطة. ومنذ الأزل، هو: «اللغة» أو بتعبير أدق: «اللسان».. إننا لا نلحظ السلطة التى ينطوى عليها اللسان لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف، وأن كل تصنيف ينطوى على نوع من القهر... وهكذا فإن «اللغة» بطبيعة بنيتها تنطوى على علاقة استلاب قاهرة[٢].

وعلى ذلك فلا سبيل لأن يتحرر الوعى منها بغير «مراوغة اللغة وخيانتها»[٣]، وهو ما حققه الديوان موضوع الدراسة بفضل التحول إلى نظام سيميولوجى بديل، لا يهمل «اللغة» ولكنه يحتويها خارج بنيتها، ويتجاوزها إلى أهدافه هو، هذا النظام هو «الكتابة» Writing باعتبارها، ليست غير إيديولوجية فحسب، وإنما قادرة، بامتياز، على تفكيك أية إيديولوجيا، وكذلك ليست إنتاجية حرة فقط، وإنما ذات كفاءة على توظيف عناصر السيميولوجيات الأخرى ضمن إنتاجيتها الحرة تلك.

إن «مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوى عليه فى ثناياه»[٤]، فليست الكتابة تدويناً (فاشلا) للغة ـ حسب رؤية ف. دى . سوسير[٥]، كما أنها ليست محض تقنيات خطية: فواصل، نقاط، فراغات، أقواس، خطوط أو حروف؛ كما لا تقف عند حد كونها نظامًا سيميولوجيًا قادراً على استبراء «اللغة» من الحمولات الإيديولوجية (السلطوية) لنظامها، وفصلها عن الخطاب القار فيه. الكتابة، من منظور شعرى، قطيعة داخل اللغة/ معها، شهوة تأسيسية لا تبلغ ذروتها أبداً، فهى لا تنفك تدمر ما حولها دون أن تحلم، مجرد الحلم، ببناء ذاتها أو اكتمالها. إنها لغة شعرية بامتياز، خاصة حين تتمكن من الإفلات، بأدواتها وطرائقها، من شرك التدوين، ومن ثم، من آثار الشفاهية اللغوية، خاصة ثنائية «الدال» و«المدلول».

فى «الكتابة» يقف الدال وحده فى صمته غامضًا مهيبًا، لا يدعى قداسة، ولايعترف بأب سياسى، ولايميل إلى سواه، فقط يؤسس فيزيقا الحرية فى مواجهة ميتافيزيقا السلب الصوتية وكل ميتافيزيقا.

الكتابة ـ بحق ـ:

> آخر ملاذ غير مستعمر يمكن للمثقف أن يلعب فيه متذوقًا ترف الدال... ويمكن للذات أن تتحرر من أغلال الهوية الواحدة، وتتحول إلى ذات مشتتة على نحو نشوانى[٦].

ولهذا، فالكتابة تعد الإمكان الوحيد والمتاح لكى يمارس «الوعى» فعالياته على«الواقع» ممارسة حرة غير منذورة ـ إطلاقًا ـ للاستلاب.

ومن منظور نقد ـ أدبى، وتأسيسًا على ما سبق، فإن الكتابة الشعرية تعطيل ـ وليست تأجيلاً فقط ـ دائب ومستمر لقدرة النموذج الألسنى على أن يهيمن على، أو ـ حتى ـ يسهم فى الإنتاجية الدلالية؛ إذ يكون ما هو

مكتوب هو نموذج ذاته، أى طاوياً على قواعد إنتاجيته الخاصة به. فالكتابة ـ إذن ـ إنتاجية دلالية حرة تبلغ أقصى حدود حريتها ـ إن كان للحرية حدود ـ حين تكون شعرية، حيث تمتلك «الدوال» صيرورة ديناميّة تمنع استهلاكها ضمن أطر نموذجية مسبقة، وتظل عاكفة على نسج شبكة احتمالات علائقية شديدة التعقيد ومتعددة المستويات ودائبة التحول. وحين تكون العلاقة احتمالاً له تحولاته فليس بإمكان الدال ـ مطلقًا ـ أن يميل إلى شيء أو مدلول بعينه، وإنما ـ فقط ـ يميل إلى دال آخر، لا يتمتع ـ هو الآخر ـ بالقدرة على الإحالة إلا إلى دال ثالث... وهكذا.

ثمة عملية استقطاب ـ إذن ـ تقوم بها الدوال فيما بين بعضها البعض، وإذا «المكتوب» يتحول إلى عدد من المجموعات الدوالية، فتتوقف العلاقات عن تحولها، وترشح إحداها كعلاقة حضور، وتملأ الأخريات فضاء العمل. وهكذا تنتج الدلالة النصية «الكلية»، ليس بفضل مداليل الدوال، على وجه الإطلاق، وإنما ـ فقط ـ بما تنفذه مجموعة الدوال من علاقة بمجموعة أو أكثر من الدوال.

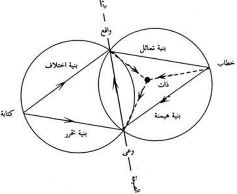
وعلى ضوء ما سبق، فإن الشرط الشكلانى للوظيفة الشعرية أن تتكفئ اللغة على ذاتها منهمة بها وحدها، لا يبدو وافياً بإنتاج الدلالة النصية. وفضلاً عن كون هذا الشرط واقعًا كليًا ضمن الشعريات الشفاهية[٧]، فليس بإمكانه ـ أيضاً ـ أن يحتوى الشعريات الكتابية، خاصة فى عمل مثل (هكذا قلت للهاوية) ؛حيث تكافئ الدلالة النصية التشكيل

الفنى نظراً لغياب مصطلحات من قبيل «المطابقة» و«الإيحاء»[٨] التى يقاس إليها مدى الإغراب اللغوى أو عدمه. فى الشعريات الكتابية ليست هناك مراجع تمثل معياراً لأى من المطابقة والإيحاء، ولذا فإن اختيار الكتابة، لغةً وتشكيلاً شعرياً، يكافئ بينها وبين دلالة نصها.

فى ديوان الشاعر رفعت سلام إشكال يضاف إلى إشكال الشعريات الكتابية، يتمثل فى الدور الذى يتدخل به الواقع الخارجى فى تشكيل جماليات الديوان، بالرغم من انقطاع اللغة ـ الكتابة عن أية مراجع خارج العمل.

بداية، فإن عدم وجود مراجع للغة ـ الكتابة خارج اللغة ـ الكتابة لا يعنى إهدار قيمة «الواقع» ودوره فى تأسيس جمالياتها، بل فى قراءة هذه الجماليات. غير أن الأمر يظل منوطًا بالعمل الشعرى نفسه، هل قطيعته مع الواقع كانت نفيًا كليًا له؟ أو أنها قطيعة وعى تحضره فى العمل لتقطع العمل عنه فى الوقت نفسه؟ وهذا تحديداً ما يحدث فى (هكذا قلت للهاوية)، آية ذلك العنوان نفسه؛ فاسم الإشارة «ذا» والذى ينصرف بأنملتيه الصوتيتين إلى «الديوان» مشبهاً به قوله للهاوية، ولما كانت الغيرية أساس التشبيه، والقول غير الكتابة ـ فهو عادى مطروح للجميع يشتركون فيه ـ صارت الهاوية واقعًا خارجيًا بكل المقاييس، الجميع، بمن فيهم «ذات» العنوان، منذورون لها. هكذا، فالواقع الخارجى ذو دور تأسيسى فى جماليات الديوان، بما يفرض أخذ ذلك الواقع فى الاعتبار فى قراءة هذه الجماليات. ولنتأمل النموذج التالى:

«أ»
الهاوية



«ب»
الديوان

إن النموذج السابق يتكون من دائرتين، الأولى: دائرة الواقع الذى تمثله الهاوية «أ» والثانية: دائرة الشعرية التى يمثلها الديوان «ب»، وتتقاطع الدائرتان فى نقطتين: الوعى والواقع، تلتقيان فى الدائرة «أ» التقاء ثانوياً بالذات والتقاء رئيسيًا بالخطاب الذى يمارس قمعه للذات فيقهرها على تصوره للواقع من جهة والمحتوى الذى يوجبه هو للوعى من ناحية أخرى، ومن ثم، يمثل كل من الوعى والواقع وجهى، علامة خطاب السلطة مرجعيتها الوحيدة والشرعية. على أن «الكتابة»، فى الدائرة «ب»، ليس من الممكن ـ حسب طبيعتها ـ استلابها ضمن أية آليات للسلطة أو خطابها، ومن ثم، تمد الوعى بإمكانات تحرره وترى الواقع رؤية مغايرة لا تقع ـ إطلاقًا ـ فى التماثل نظراً لعدم مرجعية دوالها إلى ما هو خارجها. إن علامة أخرى نقيضة تتشكل فى الدائرة «ب»، وجهاها: الاختلاف والتحرر، ومرجعيتها: «الكتابة»، هذه الإنتاجية الدلالية الحرة.

غير أن الأمر فى اللغة ـ الكتابة غيره فى اللغة الشفاهية التى تظل موسومة بفاعلها تستحضره، وربما أمكنها أن تفسره، عبر ظواهرها الصوتية والتركيبية على السواء، أما «الكتابة» فما إن تكتمل حتى تستقل عن فاعلها وتوجد بذاتها لا بسواها، وحتى وجود الذات/ أو الذوات داخلها يصبح عنصراً كتابيًا كذلك، وكأن صناعة «الذات» حريتها كتابة لا يحررها واقعاً، ومن ثم فكل كتابة وعى لا تفلت من السخرية Parody بهذا القدر أو ذاك.

هل تبدأ السخرية ـ كذلك ـ من «العنوان»؟ يبدو هذا، وتحديداً فى الصيغة التشبيهية: «هكذا قلت» حين تتعلق بها شبه الجملة: «للهاوية». فأية جدوى من القول لها تبرر «نبر stress» (الكاف) فى (هكذا) و(القاف) فى (قلت)، ماذا يبرر دلالات الفروسية الحافة بدلالة «العنوان»؟ إنها المفارقة الساخرة بمرارة بين طبيعة الموقف اللغوى الذى تقفه «الذات» فى مواجهة المصير الفادح الفاغر فاه للذات كما للأشياء وكما للآخرين، فإذا ما وضعنا «العنوان» بكل حمولاته من مفارقة وسخرية وموقف نهائى للذات فى مواجهة مصيرها، إذا وضعنا كل هذا أمام الكلمة الأولى من «الديوان»: «قتلونى» (الديوان ـ ص: ٥) اتضح البعد المغيب فى طيات الكلمة الفادحة: «الهاوية». إنه الهؤلاء، جحيم سارتر الوجودى، أو حسب تعبير الشاعر نفسه:

... الملتصقون بحذاء المؤسسة

كذباب بذئ

(الديوان ـ ص: ١١).

صانعو السلطة، كل سلطة وعابدوها. ومن ثم تبرز «الكتابة» خروجًا عليهم وعلى سلطتهم وخطابها، ولا يتم هذا إلا بالخروج على النموذج المتداول من السلطة: اللغة، وهى ـ كما سبق القول ـ «سلطة... لا تحد، والإفلات من براثنها لا يتم إلا بالـ لا لغة، أو بتهديم اللغة ذاتها وتفكيكها»[٩]. إن الدخول فى الكتابة خروج على اللغة، وليس من اللغة، لذلك تهيمن القيم الكتابية، فى الديوان، على القيم اللغوية دون أن تعطلها عن العمل، بل فى بعض لحظات العمل الشعرية تترك «اللغة» فى أشد مستوياتها تجريداً: المستوى الصوتى، لتمارس عملها فى الإنتاجية الدلالية للكتابة ذاتها، كما فى قول «الشاعر»:

ـ وأستل سينية سما وسيفا وسوطا وسهما
لأسومكم سوئى وسيئاتى
أوسوس لكم بسخطى فتستسلمون
لى سنة من سهاد أو نعاس
أنا وردة النحاس

(الديوان ـ ص: ٥٨)

ـ ولا لى طلل طائل أطويه فى طيات طاعتى الوطيئة

(الديوان ـ ص: ٤٠)

ـ ولى منها وهوهات واهية وهينمات...

(الديوان ـ ص: ٩٩).

ليس ما سبق «تصويتًا» وإن كان «أصواتًا»، فالذات منغمسة فى «السخرية»، كما فى كل الأمثلة السابقة. وهى سخرية لا تقع فى التماثلات الصوتية المتتابعة (س...) و(ط...) و(هـ...)، وإنما تتولد من تسليط «الصوت» على محور «الاختيار»، الأمر الذى يطرح على محور «التركيب» وحدات معجمية يهدر بعضها بعضًا، فلا يترشح عنها غير دلالة السخرية، كما فى: «أستل» الذى يسند إلى «سينية»، و«أسومكم» الذى يسند إلى «سوئى وسيئاتى»، و«تستسلمون» الذى يعلق به الظرف «سنة».

إن السخرية لا تقع على شئ بقدر وقوعها على اللغة ذاتها، ومن ثم تتأكد بها «الكتابة» التى تستلب إليها الأصوات السابقة فتكون، على المستوى البصرى، مساحات مكانية من الوجود تغلب عليها التشابهات حتى كأنها مساحة واحدة، لا مفر «للذات» فيها هنا أو هناك. وحتى حينما تعبر «الذات» عن ذاتها تصبح «الصيغة الصرفية» المتكررة شكلا مرئيًا فى الصفحة الشعرية دالة الدلالة نفسها، يقول الشاعر:

أنا المدهوم المكلوم المحتوم المختوم الموشوم المحروم المحكوم

(الديوان ـ ص: ٦٧)

إن اقتناص مستوى لغوى بعينه، خاصة حين يكون تجريديًا كالمستوى الصوتى، يصبح مأزقًا لنظام اللغة كله، إذ يدفع به «الإبداع» إلى الحد الذى يبدو معه كأنه كل «اللغة». إن «الكتابة» تورط اللغة بهذه التقنية التى تسم المستوى التركيبى بعدم الملاءمة، بمعنى: «انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة»[١٠]، غير أنه عدم ملاءمة وظيفى، كما اتضح من الأمثلة السابقة، حيث تنبنى الدلالة على أساس من التشابهات التى يطلق عليها فى الخطاب النقدى: «النظائرية» أو Isotopic، وهو مصطلح فيزيائى أساسًا ويعنى: «نويدات[*] تتساوى أعدادها الذرية وتتباين أعدادها الكتلية»[١١]. هذا التساوى فى سمة (أو التشابه) والتباين فى أخرى قد هيأ للخطاب النقدى الحديث مفهومًا وظيفيًا فى قراءة العمل الأدبى.

«إن مفهوم النظائر isotopes الذى أدخله فى علوم اللسانيات أ. ج. جريماس قد أصبح أحد المفاهيم الرئيسية فى دراسة بنية الخطاب الشعرى»[١٢]،

ويتعرف على «النظائرية» حين:

> يتكرر فى البيان الخطابى عدد ما، أو بعض من الأشكال ذات المضمون أو السيما seme فى مجمل الوحدات السيمية semes التى تشكل نصًا[١٣].

(*) نويدة: اسم يطلق على الذرة متى تحددت نواتها بعدد ما تحتويه من البروتونات والنيوترونات، وما يكمن فيها من الطاقة. معجم الفيزيقا الحديثة، مجمع اللغة العربية ـ القاهرة ـ ١٩٨٦، الجزء الثانى ص: ٢٠٩.

وينقل هذا التعريف إلى عالم «الكتابة» الشعرى، فى الأمثلة السابقة، نجد أن التشابه الخطى والاختلاف المعجمى يقيم النظائرية تقنية تشكيلية تتسع عن واقعة وجودها لتجذب «الكتابة» إلى التشابه الخطى فى مواجهة الاختلاف المعجمى الذى تجذب إليه «اللغة». ولا تتوقف هذه التقنية عند هذا الحد، فإن عدم الملاءمة الناتج عنها، فى أجلى صوره، يصبح أساسًا لكل من محورى «الاختيار» و«التوزيع» حتى فى غيبة «النظائرية» السابقة التى ـ فقط ـ تقترح على العمل الشعرى استراتيجياته الجمالية، خاصة أن هذه النظائرية تتحمل بأكثر من وظيفة، ربما كان أهمها تأكيد كتابية اللغة الشعرية بهيمنة خط/ حرف بعينه على بقية الخطوط/ الحروف، الأمر الذى يؤدى إلى تأكيد محسوسية «الدوال» محررًا إياها من سوابق نطقها (تاريخ تداولها الطويل)، مما يدفعها إلى عملية الاستقطاب التى سبق القول فيها، وهذا من شأنه إهدار كفاءة النموذج اللغوى ودوره فى أن يوزع تلك الدوال وينظمها فى بنية معنى، وينيط بالتشكيل البصرى هذه الوظيفة.

للتشكيل البصرى للغة المسمى كتابة أسس ثلاثة:

الأول: الخط، أكان حرفًا أم علامة ترقيمية أم أية علامات أخرى.

الثانى: اللون، من حيث سمك وجوده فى الصفحة، أو المساحة التى يأخذها منها[*].

الثالث: الفراغ الطباعى، أيًا كان وجوده فى الصفحة الشعرية: أعلى وأسفل وبين سطورها وعن يمينها أو يسارها، إذ هذا الفراغ/ دال الغياب له حمولات فلسفية فضلا عن الحمولات الدلالية نفسها.

لمجمل هذه العوامل أهمية قصوى فى حالة الكتابة الشعرية الواعية بالفارق الحاسم بين اللغوى الصوتى واللغوى الكتابى، وأيضًا الواعية بأدواتها وطرائق استعمالها. وثالثًا بمركزية مفهوم «المكان» فى «الكتابة» وحساسيته الفائقة تجاه ما يحتويه: خطًا ولونًا وفراغًا. فى حالة الوعى تلك «نشعر بالكلمات المطبوعة أمامنا باعتبارها وحدات مرئية»[١٤]، هذا على المستوى الخطى، أما على المستويين الآخرين فالكتابة:

(*) مسألة اتخاذ الكتابة اللون الأسود بحاجة إلى إعادة نظر، نظرًا للإمكانات الدلالية التى من الممكن أن تتولد عن التباينات اللونية للصفحة الشعرية.

«عندما تطبع بأحد مستويات اللون، أو بمستويين معًا، لا تقدم صراعًا بين السطر والفراغ فقط، ولكنها تقدم صراعًا داخل اللون نفسه، وداخل الكتابة نفسها، وهو صراع له مفعوله فى حساسية القارئ، فى دلالة النص نفسها»[١٥].

على أن قضية الكتابة الشعرية برمتها تظل أنأى من أى تنظير، مهما بلغ من رحابة الرؤية وصواب النظر يظل مرتهناً بالتطبيق منذوراً لتعديل مقولاته ومنطلقاته على ضوء المكتوب نفسه، فلكل عمل شعرى كتابته الخاصة.

فى ديوان (هكذا قلت للهاوية) منظومة خطية متكاملة (بنية) تتقاطع أحياناً مع «اللغة» وأحيانًا أخرى تتوازى معها، وذلك وفقًا للمستويين الكتابيين: اللون والفراغ. يقول الشاعر:

قتلونى،
فانفرطتُ:
قطارات تعوى قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت
يهوى على حجر

(الديوان ـ ص: ٥).

إن العلامة الترقيمية الأولى (،) تفصل، ليس بين الفعل الأول والفعل الناتج عنه، وإنما بين الفراغ الطباعى يساراً وبين الفعل الأول لينقل الامتداد الأفقى الذى يفترض حرف العطف (الفاء) إلى تتابع رأسى، وذلك لأن «المكان» مساحة وجودية، للاشتراك فيها دلالته الفاعلة فى الدلالة اللغوية، كما أن المساحة الأفقية غير المساحة الرأسية التى تشير إلى علاقة الموجود الثانى بموجده الأول إشارة بريئة من الزمنية الخاصة باللغة الشفاهية. ويتعمق دور العلامات الترقيمية أكثر فأكثر مع العلامة (:) التى تلى الفعل المعطوف لغوياً بالحرف وكتابياً بالفاصلة (مفارقة الكتابة): «فانفرطت:»، إن هذه العلامة تفتح الفعل على الفراغ الطباعى يساراً، ثم تتوالى «أحوال» الانفراط، من أول السطر التالى، مرفوعة على الابتداء برغم موقعيتها النحوية، وكأن الفراغ الطباعى الذى فصل «عامل» الحال عن «معموله» قد حرر التراكيب التالية عليه من الارتباط النحوى بما قبلها مزيحًا الموقعية النحوية المفترضة إلى فضاء تلك التراكيب، ومؤكداً ـ فى المقابل ـ دلالة الانفراط فى توزيعها هذا الذى يعتمد إلى الفراغ الطباعى فى بعثرتها كما هو واضح فى «المثال»:

ولى وردة قاتلة .
تنصب لى ـ فى كل صبح ـ شركًا أو مقصلة .
وتتركنى ـ على درج الغواية ـ صخرة ذاهلة .
وتمضى فى الطرقات المخاتلة .

لا أقتفيها قاتلتى توزع دمى بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة فيفضى بى إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهدرة يحيطون ولا أحيط يدقون...»(*)

(الديوان ـ ص: ٤٩)

يتوزع المثال السابق على تشكيلين خطيين الأول تشكيل حضور تلعب فيه «النقطة» و«الشرطة» الدور الأساسى، وتشكيل غياب تختفى فيه العلامات الترقيمية بمختلف شكولها، للأول وجوده اللونى القوى، بينما للثانى وجوده العادى أو المعيارى، أما التشكيل الأول فيتميز بإيقاعية خطية ساطعة حسب المساحات المكانية التى تشغلها فى انتظام من المساحة الأصغر إلى الأكبر فالأقل فالصغيرة، مؤكدة هذا الانتظام بالخط الحرفى الذى تختتم به كل مساحة: (لة) والذى تعقبه «النقطة» أو علامة الصمت الترقيمية التى تقيم التقابل الهارمونى بين عناصر الطباعة وعناصر الفراغ، ويتخلل السطرين الثالث والرابع علامتى الجملة الاعتراضية (ـ ـ) فى محاولة لكسر إيقاعية الامتداد الخطى ينتج عنها تواز مهم بين السطرين عموماً والجملتين الاعتراضيتين خصوصاً، هاتين اللتين تؤسسان لزمنية فعل الوردة القاتلة فى السطر الثانى ومكانية نتيجته فى السطر الثالث.

وعلى النقيض تمامًا تخلو الوحدة الخاصة بالخط العادى (المعيارى) من أية علامة ترقيمية حتى فيما بين المفردة/ الجملة التى تصل بين الوحدتين: الانحرافية والمعيارية: «لا أقتفيها» وبين الفيض السردى التالى لها: «قاتلتى توزع دمى بين...» .

.. وللغياب فعله، تماماً كما للحضور فعله، فهو يفتح التراكيب اللغوية أو الجمل على بعضها البعض فلا تتميز، فيما بينها، جملة من شبه جملة، أو من جملة أخرى، الأمر الذى يخرج «السرد» من شفاهيته، باعتباره حكيًا، داخلاً فى

(*) التفاوت اللونى تمثيل لما فى الأصل أو الديوان.

مكانية الكتابة، باعتباره وجوداً شاغلا حيزه بالكامل، فكأنه وإياه وحدة واحدة.

أما بالنسبة إلى اللون فالطابع العام لسيميولوجيته ـ ما دمنا داخل دائرة اللون الواحد!! ـ أنها تعتمد مستوى لونيًا يمكن اعتباره ـ نظراً لشيوعه ـ وحدة معيارية، كما فى المثال السابق، وتدخل على هذه الوحدة وحدات أخرى تعد انحرافًا عن الوحـدة المعـيـارية. وبين هذين النوعين: المعـيـارى والانحرافى بشكوله المختلفة تتقدم إلى النص مجموعة من العلاقات الفاعلة فى بناء دلاليته فعلا مركزيًا، ومثالا على هذا الصفحة رقم ـ ٧ ـ من الديوان، والتى يجب ـ لمقاربة لونيتها خارج تأثير اللغة ـ أن تمثل كوجود لونى فحسب، كما يلى:

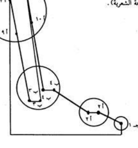
نرمز للنوع المعيارى بالرمز (أ) ولتحققه التكرارى (أ ـ أ)	أ ـ أ [	فمن يعطينى لقمة وقت أهبه الهباء الجميل. ومن يهبنى الهباء الجميل أمنحه النحيب الوبيل. ومن يمنحنى النحيب الوبيل أهديه غابة من عويل:
	ب ـ ب [	كل شجرة ثكلى، وكل غصن قتيل
أمـا الوحـدتان الانحرافيتان	أ ـ أ [	وفوق كل غصن طائرنحاس وصرخة معلقة بخيط وهم ينقطع كل ساعة فتنفجر الصرخات إلى غيمة صخرية لا تبلى فتهطل حجارة من سجيل:
فـ (ب) و(ب ـ ب) لتكرارها ثم (جـ)	ب ـ ب [	كل حجر جوع شبق كل صخرة محنة وامتحان
	أ ـ أ [	ولا غفران تلك آيتى
	جـ ـ أ [	قَـــــــــــــــتَـــأَـــــوُنـــى

مـرة أخـرى يبـرز دور النظائرية Isotopic ولكن على المستوى الطباعى، فثمة تناظر طباعى يجليه السياق [أ ـ ب ب ـ أ ـ ب ب ـ أ ـ جـ] وهو تناظر يجد ظهوره على مستوى آخر هو تعداد الكلمات كما يوضح الجدول التالى:

أ	ب	جـ
١٣	-	-
٩	-	-
-	٣	-
-	٣	-
١٣	-	-
١٠	-	-
-	٤	-
-	٤	-
٢	-	-
٢	-	-
-	-	١

إن هذا المستوى العددى وتناظراته بين الوحدة المعيارية والوحدتين الانحرافيتين لا جدال فى أنه غير مقصود بشكل مباشر، ذلك أن الموهبة تقوم بعملية تنظيمية على مستويات خفية ربما قاربت «لا وعى» الشاعر، أو انطلقت منه، فثمة، ولابد، قصد ما، ولو كان سيكلوجيًا، دفع إلى هذا التناظر الجلى حتى من حيث عدد المفردات. والتمثيل البيانى أكثر دقة من الجدول العددى فى تبيان «المكانات» التى تشغلها الوحدات اللونية: (أ ـ ب ـ جـ) وتكراراتها:

(تمثل الدوائر المقامة حول الوحدات المتكررة بنيـة التناظرات الماثلة فى الصفحة الشعرية).



سبق القول إن الوحدة (أ) هى الوحدة اللونية المعيارية، وإن الوحدة (ب) هى وحدة الانحراف عنها، فى امتدادها الخطى بعرض الصفحة، إلى التمركز فى منتصف فراغها، كأنها حالة وجود مختلفة ومتميزة، وكذلك، أمكن فى مكانها بحكم لونيتها الأقوى غير أن انحراف الوحدة (ب) يدفع (أ) إلـى محاولة التوافق الطباعى معها بعد محاولة جذبها إلى عرض الصفحة (٤ كلمات) دون جدوى، ومن ثم نجد (أ ٢ ـ أ ٢) متوازية مع الوحدة (ب) وتكرارها. هذا التحول من الصراع إلى التوافق بين المعيار والانحراف عنه يخرج مكبوت الصفحة الشعرية فى إيجاز لغوى وقوة لونية، فيتم الانحراف عن الوحدتين السابقتين إلى الوحدة (جـ) التى لا تحمل غير كلمة/ جملة واحدة تعبر عن موقف «الذات»: «قتلونى». بيد أن حالة (ص: ٧) ـ نعترف ـ لا تتكرر، بل هى غير مطروحة للتكرار، ولا يخدش هذا من أمرها شيئًا، خاصة ألا شئ فى «الشعرية» عمومًا وفى ظواهرها/ أعمالها خصوصًا يقبل التكرار، بل إن وجودها ـ أى تلك الصفحة ـ فى هذا المكان المتقدم من الديوان (الثالثة) يجعلها تبدو كأنها تأسيس مبكر لمكانة اللون الطباعى من إنتاجيته الشعرية، سواء فى التشكيل اللونى المنتظم أو فى غير المنتظم منه كالصفحة رقم ـ ٢٢ ـ على سبيل المثال:

أهيئ نفسى للمجزرة القادمة
(لم أخسر ـ فى آخر مجزرة ـ
غير جثتى، وخيبتى المتكررة)
أنـا الولـيـمَـة الـدّائِـمَـة
أرمم قلاعى وحصونى الوهمية .
أشد من أزر أطلالى بالخطب الحماسية.
(أعرف أنها بالية، مليئة بالثقوب)
وأرفع العلم.
(هو ـ أيضًا ـ أكلته العثة وعوامل التعرية.
لم يبق منه سوى بعض الهلاهيل الملونة)
وأرفع عقيرتى بالنشيد الوطنى.

أحد أخطر عيوب المنهج النقدى تتجلى فى قابلية أدواته وطواعيتها للتحول إلى مطلقات، لابد من حضورها وإن غابت. بينما الأدوات المنهجية للنقاد مثلها مثل محور الاختيار للمبدعين، يتم الاختيار منها وفقًا لطبيعة العمل المنقود ويهمل ما لا يلائمها، شرط انتظام مجموعة الاختيارات فى تركيب مترابط ومنسجم. وإضافة إلى هذا، فإن إعمال أداة فى لحظة من العمل وإهمالها فى لحظة أخرى لا يعنى اختلال ذلك التركيب المنهجى، كما هى الحال مع مصطلح «النظائرية» الذى عمل على قراءة أمثلة سابقة، بينما ليس بإمكانه التعامل مع المثال السابق الذى يقوم، فى الأساس، على التوافق بين حالتين من حالات الوجود اللونى، تسود فى الأولى الوحدة المعيارية، بينما وحدة الانحراف تشغل كلمة من السطر الأول وكل السطر الرابع فقط، ويشير هذا إلى عدم تمكن وحدة الانحراف من الوجود فى الصفحة، بالرغم من لونيتها، إذا ما قرأنا محمولها اللغوى:

«أنا الوليمة الدائمة»

إن هذا التركيب النحوى والدلالى البسيط يحمل، فى بساطته نفسها، دلالة فاجعة على صمود «الذات» فى وضعيتها الاستشهادية غير منذورة للإفلات منها، ولا راغبة فى هذا الإفلات كما توضح وحدة الانحراف التى تدخل مع الوحدة المعيارية فى علاقة لغوية، وذلك فى بداية السطر الأول: «أهيئ نفسى للمجزرة القادمة».وكأنه القدر يبلغ وعى «الذات» بحتميته حد أن تتهيأ له.

فإذا التفتنا إلى الوحدة المعيارية وجدنا الجملة السابقة وإسهام وحدة الانحراف فيها يؤشر إلى عدم تميزها اللغوى، الأمر الذى يجعل العلاقة بين وحدتى المعيار والانحراف اللونيتين كالعلاقة بين «الإطناب» و«الإيجاز» باعتبار أن الانحراف اللونى تكثيف لما قبله من إطناب، وجذب لما بعده إلى تكثيفه.

مما لاشك فيه أن للغة دورها فى تحفيز «التشكيل الطباعى» على المستوى اللونى ليمتلك دلالته، خاصة فى هذا النمط غير المنتظم لونيًا.

يبقى أخيرًا المستوى الفراغى، وهو من أقوى المستويات الطباعية للتشكيل الشعرى فهو المقابل لكل من المستويين السابقين والمحيط بهما، وفى أحيان كثيرة يخترقهما. وهو ـ ربما ـ كان أظهر العناصر المرئية فى «العمل الشعرى». وقد نزعم أنه، منفردًا، يملك أن يسم «شعرية» عمل ما بأنها شعرية بصرية، هذه التى تمثل «حالة صراع بين «القراءة» و«الرؤية»، بما أن العلامات البصرية والعلامات اللغوية تنتميان إلى نظامين سيميولوجيين مختلفين، وبالتالى تنتج معانى بطرق مختلفة»[١٦]، وذلك نظرًا لأن حالة الصراع

تلك تنتهى بحسمها لصالح «الرؤية» التى لا تهدر «القراءة» بل تطوعها لنواياها. فإن عدم المرجعية المطلق فى التشكيل البصرى لا يطرحه للخضوع للتشكيل اللغوى، بينما تعطيل مرجعية «الدوال» اللغوية لا يحرمها صفة القابلية للتحول والتعالق، بل يجعلها أكثر قابلية لهذين الأمرين. إن «الدال» الكتابى دال جامد (على سبيل التشبيه بالحال) بينما «الدال» اللغوى دال مشتق، أو إن الأول مبنى والثانى معرب، ومن ثم فلا مناص من دخول ما هو لغوى فى طاعة ما هو كتابى، ومن ثم يغتنى هذا الأخير بتحولات الأول محتويًا إياها فلا يتبقى غير نظام سيميولوچى واحد ينظم حركة عناصر العمل الشعرى ورموزه ويفتح أفق تلقيه نقديًا. إن أمر «اللغة» والحال هذه يصبح بحاجة إلى فهم يتيح للنظام السيميولوچى فى العمل الشعرى أن يحقق انسجامه.

إن «اللغة» نظام سيميولوچى مكتمل ومستقل، ولكن ما إن يسلط عليه نظام آخر حتى يتفكك هذا الاكتمال ويتحول النظام بكليته إلى مجرد معطى رمزى/ معطيات رمزية قابلة لأى اشتغال عليها. فإذا ما نظرنا إلى النظام اللغوى وجدناه ذا وظيفة محورية تتمثل فى ضبط الحركة الدلالية للمعطيات/ المفردات اللغوية، وتحديد إمكاناتها الإيحائية، وغياب سلطة النظام على عناصره يطلق تلك الإمكانات فى أفق احتمالى رحب، حتى ليبدو «الدال» وكأنه بلا «مدلول»، وتستثمر «الكتابة» هذا الواقع فتؤسس الدال اللغوى كعلاقة حضور طباعية أما إيحاءاته فتقع فى فضاء «العمل» علاقة غياب لغوية. وفى المستوى الخاص بالفراغ الطباعى من الكتابة الشعرية ينضاف هذا العنصر (الفراغ) ليؤسس واسطة مهمة بين علاقتى الحضور الطباعى والغياب اللغوى، ويكوّن هذا النظام الثلاثى العناصر ما يسمى بالسيميولوچيا الإيحائية التى تعرف بأنها «ليست بلغة»[١٧].

بداية، ثمة فراغ طباعى أساسى، فى الديوان، يحتل ما يقرب من ثلث الصفحة الأعلى، فى الغالب، وهى صورة تقيم تقابلا مهمًا بين الحضور الطباعى وغيابه، لا يتكشف عن حمولاته الدلالية إلا على ضوء «العنوان» (العنوان مرة وأخرى وثالثة.. ودائمًا) الذى يتوزع إلى عنصرين: قول الذات ووجود الهاوية، أما الصيغة التشبيهية فيشير اسم الإشارة فيها «ذا» إلى الوجود المادى المحسوس للكتابة الشعرية: الصفحة الشعرية، وكأن «ذا» إشارة للبصر إلى شئ ليرى ويعى. وهكذا،ت ستولى الهاوية على ما قبل قول «الذات» الذى ما إن يبدأ حتى يمنح هذا الاستيلاء دلالته، فإن أول الحضور يضئ دلالة كل الغياب، كما فى صفحات ٣٦، ٤٢، ٦٤ التى تؤكد فيها اللغة تشكيلها الفراغى وبالتالى سيميولوچيا إيحائيتها:

بداية (ص: ٣٦):

«مغروس على الزوال: جمجمة وعظامًا منخورة
وراية محترقة».

بداية (ص: ٤٢): «نافذة معلقة بخيط نحيل على هاوية».

بداية (ص: ٦٤): «مفتوح على هاوية».

يبدو الفراغ الطباعى أعلى الصفحة تأسيسًا غيابيًا لحضور اللغة التى تنتخب دوالها من هذا التأسيس الأولى كما فى التمييزات (ص: ٣٦): (جمجمة ـ عظامًا منخورة ـ راية محترقة) وشبه الجملة المتكررة فى (ص: ٤٢، ص: ٦٤): «على هاوية».

أما بالنسبة إلى الفراغ المحيط بالصفحة الشعرية فإنه يفتتح السيميولوچيا الإيحائية للغة المكتوبة بشكل أكثر فاعلية فى إنتاج الدلالة النصية.

(ص: ٣٦):

مغروس على الزوال: جمجمة وعظامًا منخورة،
وراية محترقة.
واربعون خطوة على الرمل المعادى،
نهايتها: قفزة مسعورة إلى حبال المشنقة.
اربعون نزوة أو وردة شبقة.
على الزوال رايتى مغروسة
وفى جسدى تشب الشهوات المورقة.
(أهى فاتحة نشيد، أم خاتمة؟)

خطى ساخت ،
وأشجار الكوابيس سامقة ، وريقة

إن قراءة «اللغة» - فى المثال السابق - تقوم بإيهام يحول الانتباه عن وجودها البصرى نظراً لإمكان وجودها دونه. غير أن هذا الإمكان قائم فى هذا المثال وسواه، وكذلك فى الديوان موضوع الدراسة وغيره، وهو إمكان طالما تشبث به رافضو المناهج النقدية الحديثة، لا لذاتها، وإنما لما يرفضونه من شعر عاصر وجودها وابتدرته موضوعاً لتطبيقاتها. ذلك الإمكان لا يهدر القيم البصرية، بل إنه لا يقوم بالفعل إلا مرتكزاً إليها ارتكازاً يضفى على ناتجه الدلالى قسمات لم يمتلكها بلغته، ويضيف إليه أبعاداً ليست له بذاته، فالتحليل البصرى وحده القادر على استنطاق التشكيل التالى:

مغروس على الزوال: جمجمة وعظاماً منخورة،
وراية محترقة.

ذلك أن المساحة المكانية الرأسية التى تضم «على الزوال» و«راية محترقة» تجعل تمييز انفراس الذات «جمجمة وعظاماً منخورة» محض تمييز تؤكده فى مواضعه العلامة الترقيمية(:) التى تفيد التفصيل والإيضاح، وتأتى العلامة الفاصلة (،) لتفصل بين المتعاطفين، وتستقل «راية محترقة» بسطر شعرى بين فراغين بعيناً وبساراً مما يخرجها عن التفصيل والإيضاح ويجعلها تتواصل عبر الجامع المكانى مع شبه الجملة «على الزوال» مع «مغروس»، فإذا المغايرة الدلالية القائمة بين المفردات الجسدية السابقة والمفردة الرمزية الموصوفة بالاحتراق «راية محترقة» تضم إلى السياق أبعاداً أوسع من مجرد الجسد، جامعة تاريخه ورموزه. يتأكد هذا فى موضع تال من الصفحة نفسها، حيث يبدو أثر «الفراغ الطباعى» داخل الجملة الواحدة:

على الزوال رايتى مغروسة،
وفى جسدى تشب الشهوات المورقة.

إنه التوزيع المكانى الجديد الذى يسقط بعض عناصر التشكيل الأسبق، ويدخل «الراية» فى نسقها الصحيح «مسنداً إليه» وتدخل «الذات» المقدرة سابقاً فى نويات «الراية» الدلالية مؤكدة بياء النسبة. كل هذا مع الاحتفاظ بالمفردة التى تجمع بين الدلالة الزمنية (الوقت الذى تكون الشمس فيه فى كبد السماء) وبين الدلالة المكانية (الذهاب والاضمحلال والعدم).

أما الجمجمة والعظام المنخورة فإنها تلتئم فى «جسدى» الذى يستدعى مباشرة لازمه: «الشهوة». والالتئام جسداً يضع الشهوة فى حيويتها «تشب الشهوات المورقة»، كل هذا التحويل لمفتتح الصفحة يتم بفضل الفراغ الطباعى بين شبهى الجملة: (على الزوال - وفى جسدى) وبين ما يتعلقان بهما، فهو - وحده - يقيم الفارق المكانى بين امتداد التركيب اللغوى أفقياً دون تخلل الفراغ له، وبين قسمة هذا الفراغ للتركيب إلى شطرين فى سطرين متتابعين.

إن تكرار مفردات بعينها يمكن أن يجذب التركيبين المختلفين إلى مستوى من التشابه قد يخل بإبداع أحدهما، ومن ثم فيجب على مثل هذه التراكيب أن تحقق اختلافها على مستوى آخر، وهو ما حدث فى المثال السابق على المستوى الطباعى بفضل تقنية فراغاته.

إن مكانية «اللغة» تمثل سياقاً بصرياً له ثوابته كما له متغيراته، وبتعبير آخر له معياريته كما له انحرافاته، فمنه تنجذب إليه دوال «اللغة» وتنتظم وفقاً لنظامه، فمنه تبدأ علاقاتها، وإليه ترتكز احتمالات دلالاتها. ومما لا شك فيه أن سياقاً، له كل هذه الوظائف، لابد للغة من أن تنطبع على مثاله وتمتلك من السمات والخصائص ما يمكنها من هذا.

إن كل عمل شعرى لهو لغة نوعية داخل اللغة العامة، بمعنى أنه مجموعة اختيارات لغوية: وحدات معجمية وتراكيب نحوية وحتى أصوات، وتخضع هذه الاختيارات لعمليات من العنف المنظم عليها، الأمر الذى يدفعها دفعاً إلى التشكل نظاماً برغم محدوديتها. ومن ثم فقد كانت «الأسلوبيات» الحديثة ذات صواب إلى حد ما حين قصرت اهتمامها على تحديد وقائع لغوية بعينها ورصدها ثم تحليلها أسمتها وقائع أسلوبية، وبالتالى أناطت فنية العمل الفنى فى عمومه بهذه الوقائع، إلا أن أمر النقد غير أية أسلوبية مهما بلغت محاولات توسيع مجالات عملها، كالأسلوبية النصية على سبيل المثال.

«النقد» يشتغل على العمل الأدبى بهدف محدد هو إنتاج دلالته النصية، وهو، فى سبيله هذا، يشغل جميع المعطيات التى بين يديه، سواء كانت علوماً تطبيقية، أو كانت علوماً إنسانية ولغويات، ما كانت تلك المعطيات قادرة على فك شفرات Codes العمل. وبالتالى يتماس «النقد» فى

مرحلة من مراحل اشتغاله بالأسلوبية دون أن يسميها، وحتى دون أن يعترف بهذا التماس، مرتكزاً في هذا وذاك إلى أن اختلاف الهدف ومغايرة الناتج يجعلان تداول مصطلح نوعى خاص بحقل آخر، داخل خطابه، أمراً قريبًا من الاضطراب المنهجى، إن لم يكن للناقد فلقارئ نقده.

وفى هذه المرحلة من دراســـة ديوان (هكذا قلت للهاوية) يجرى الاهتمام بطبيعة التشكيل اللغوى على ضوء نتائج تحليل التشكيل الطباعى، وهذا التناول يرمى إلى رصد الاختيارات الشعرية الأساسية التى جرت داخل اللغة، والتى دفع بها الإبداع دفعًا لتصبح النظام الشعرى فى الديوان. وبحسب سماتها، وكذلك خصائصها، يتولد عنها «خطاب» كتابته الشعرية.

يتوزع «الديوان» إلى نمطين من أنماط التشكيل اللغوى، وكلا النمطين من نواتج هيمنة القيم الكتابية على القيم اللغوية بشكل عام، ودخول «التشكيل الطباعى» عنصراً رئيسيًا من عناصر البنية النصية، الأمر الذى دفع بالتجريب الشعرى إلى العنف باللغة، هذا العنف الذى تجلى فى نمطين:

الأول: التفكيك، والثانى: المراكمة.

أولا: التفكيك، وأول مظاهره غياب السياق اللغوى ودخول الفراغ الطباعى داخل السطر الشعرى فاصلا بين الجملة وسواها، سواء كانت جملة أيضًا أو كلمة أو أقل. يقول الشاعر:

١ ـ وانفرطت:
صهيل فى سهول ما   عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات الجميلة
رأسى على طبق من الفضة   كيف تنحنى فترمقنى الحلمتان
بالسؤال   من يدير الآن خده اليسارى   لماذا جعلتنى مدينة حصينة
وعمود نار وأسوار نحاس   غيم يهطلنى أشلاء   مرأة ترعى أنوثتها لى
وتمنحها لأول عابر سبيل   شعارات
مجففة فى السوق   ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة   الحنين...
(الديوان ـ ص: ٦)

٢ ـ عاريًا وقد مرت العربات جميعًا   أنا آخر الضالين أنتظر القراصنة   ابتعدوا قليلا
عن أظافرى   هاكم طائرًا أجنبيًا يقف على سور شرفة يلوح
لى   ما الذى جرى
فى النوم   طلقة أم وردة   والنعاس يضئ الخطى السائخة...
(الديوان ـ ص: ٤٦).

٣ ـ...   للزرقة منقار وأجنحة نحاس وصرخة وألفة   من ذا الذى يطرق الصمت
انتصافه   إذن   طائر بربرى يرف على أرقى   فمن يدفع للبيضاء رشوة
التواطؤ   موصدة بمزاليج من حبر وأنبياء   نمشى قتيلين على ليل   وليل
يكظم الغيظ   لا تنازلات أو أناشيد   إلى ضفة ثالثة إليها لا تقتربوا...
(الديوان ـ ص: ١٠٤).

إن دخول الفراغ الطباعى داخل السطر الشعرى دخولاً تأسيسياً له يحرر اللغة من الارتهان إلى النموذج الألسنى فى إنتاجها دلالتها، وبالتالى يحررها من الارتسام فى سياق لغوى، الأمر الذى يقارب بين شعرية هذا النمط وتيار الوعى فى الرواية الحديثة، خاصة فى تقنيته المميزة له والمعروفة بـ «التداعى الحر» المرتكز إلى عوامل ثلاثة:

أولا: الذاكرة التى هى أساسه، وثانيا: الحواس التى تقوده، وثالثا: الخيال الذى يحدد طواعيته[١٨].

وهذه العوامل الثلاثة لا مجال فيها لعمل العقل المنطقى ولغته، ومن ثم كان «التداعى الحر» تقنية كتابية بامتياز تتجاوب مع وظيفة «الفراغ الطباعى» داخل الوحدات اللغوية. وأظهر علامات تلك التقنية هى غياب السياق اللغوى بدوره الربطى والتفسيرى لمكوناته، والتعوض منه بسياق طباعى بالقدر الذى يسهم به فى التنظيم الطباعى للجمل المستقل بعضها عن البعض، بنسبة أو بأخرى، يشير إلى وجود سياق باطن Sub- context لا يأبه بالتتابع الأفقى للجمل، وإنما يعيد تنظيم العناصر اللغوية وتأويل رموزها، ومن ثم فإن جميع الجمل فى هذا النمط قابلة لإعادة الترتيب، وإهمال البعض، فى هذا الترتيب، والعناية بالبعض الآخر. ثم إن الأمر، بعد ذلك، يظل مطروحاً لعملية تأويل موسعة تفتح «التشكيل اللغوى» على الخطابات التى تتماس معها جمله، ومن ثم يمكن بناء السياق الباطن باعتباره خاصاً بالإنتاجية الدلالية.

فى المثال الأول يوجه فعل الانفراط التشكيل اللغوى بعده ليأخذ النمط التفكيكى، حتى إنه يوهم بأن هذا التشكيل حتمية دلالية يفرضها الفعل/ الجملة (وانفرط/ ت)، غير أنه ما من شئ ليس قابلا للانبناء والتنظيم ما دام وجوده يمتلك أهدافاً دلالية.

وليس كاللغة فى كل صورها وعناصرها شيء ينطوى على ما قارب الشهوة إلى الانبناء، بالغًا ما بلغ من التفكيك الذى يمارس عليها، ولا أدل على ذلك فى المثال ـ ١ ـ

من الدور الذى تضطلع به أداة الاستفهام: «كيف» التى تغطى جميع الجمل الخالية من الاستفهام، أما هذه الجمل التى لحقت بها أداة أخرى فإنها - نظراً لقصدية الاستفهام عنها - توزع بقية الجمل التى تستظل بالاستفهام العلائقى لتؤكد دلالتها أساساً.

وللاستفهام المقصود جملتان:
الأولى: «من يدير الآن خده اليسارى»
الثانية: «لماذا جعلتنى مدينة حصينة...»

أما الاستفهام الأول فعام ويتضمن اصطلاحاً سياسياً هو «اليسارى»، وهو ما يجعل هذه الجملة تجذب إليها كل ما يمكن أن يندرج تحت الخطاب السياسى فى المثال من قبيل:

- «عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات القديمة» (كيف).

- «شعارات مجففة فى السوق» (كيف)

وتجذب جملة الاستفهام الثانية ما يخص الذات وخصوصاً:

- رأسى على طبق من الفضة (هنا تناص مع الحكاية الإنجيلية عن مقتل «يوحنا» المعمدان والإشارة إلى «اليهود») ولو لم يصرح بها (كيف).

- «غيم يهطلنى أشلاء» (كيف).

من الواضح - إذن - أن ثمة علاقة قوية بين جمل الخطاب السياسى وجمل الخطاب الذاتى، فهذا الأخير ناتج الأول، وأن الاندهاش الذى يضفيه الاستفهام عليها يشير إلى مفاجأة السياسى وفجيعة الذاتى، هذه الفجيعة التى تنبش فى ذاتها عن تشابهاتها: «مرأة ترعى أنوثتها لى وتمنحها لأول عابر سبيل».

لا مناص - إذن - من الفرار، الفرار من التاريخى، سواء السياسى أو الذاتى: «ذاكرة أهبها للكلاب السعرانة»، ولابد من التحول إلى الحلم بالمغيب: «صهيل فى سهول ما» ويرف فى أفق الجملة الاستفهام - كذلك -: «كيف».

إن عنصراً لغوياً واحداً - فى ظل غيبة السياق وحضور الفراغ الطباعى - قادر على تنظيم بقية العناصر تنظيماً منتجاً للدلالة، كما فى المثال السابق والأمثلة التالية. المهم، بهذا الصدد، أن التشكيل الطباعى يفرض على اللغة سمات وخصائص تؤكد أماميته Foreground حتى على اللغة نفسها.

ثانيا: المراكمة، سبق القول إن غياب وحدة سيمية ما seme فاعل مثله مثل حضورها تماماً، وإن كان ذا فعالية نوعية مغايرة. وإذا كان وجود الفراغ الطباعى قد دفع باللغة إلى الحد الذى بنت دلالتها أداة استفهام، فإن غيابه، أى امتداد اللغة طباعياً بعرض الصفحة دون أية فراغات، له أثر حاسم فى النمط الثانى من نمطى التشكيل اللغوى كما فى المثالين التاليين:

١ - «أنا سيد الأفول»
صولجانى صرخة.
وتاجى الذهول.
فلماذا تقف الكائنات العاوية على كتفى وتنعقد فوقى أسراب البكاء سحابة طيبة موجعة على أفولى وشرا رحيما على ذهولى إلى أن يدركنى خلى الختال فى هيئة أرنب برى فيخطفنى اختطافاً إلى البرارى المرتجلة نعدو طليقين واثقين نقضم العشب ونرتق البصيرة المخادعة إلى أن ينفد البكاء وتهبط عن كتفى الكائنات فارانا عاريين مقرورين على لجة رحيمة....
(الديوان - ص: ٥٠)

٢ - تقول هو الغاية والبرهان فاخلع الآن نفسك وتقدم باليسرى تجد ريحاناً وريحاناً وحلبة مباحة للانتهاك انتهك ولا تبق على خزعبلة واحدة وأطلق الطيور كلها شاهرة الأنياب والمخالب إلى أن يشبع الجوعان ويرتوى العطشان وترتقى سدة العرش سيداً شهيداً
(الديوان - ص: ٥٤)

ليس للشعرية، مطلقة، أنماط، بل تقنيات صوغ وطرائق أداء. غير أنها، فى المقابل، فى وجودها الفعلى، أى شعراً، تشكل هذه الطرائق وتلك التقنيات أنماطاً شعرية، مهما تنوعت، حد الاختلاف، فإنها، جميعاً، ترتد إلى نسيج ضام يفسر اختلاف ظواهرها ويشرح تنوع تجلياتها، وينظمها

الواقع فرضًا قسريًا. وعلى محور الوعى، فاللغة كما سبق القول تمثل له الأداة وكذلك المحتوى حتى إن الاثنين يلتبسان ببعضهما البعض. إن اللغة التى تتمثل فى أنها «الكيفية التى ندرك بها الواقع ونتصوره»[١٩] تصير، باكتفاء نظامها بذاته وانغلاقه عليها، إلى أنها «تنتج الحقيقة الواقعية حينما تفرض نماذجها وقوالبها»[٢٠]، ولا كالنحو مثالا على هذا، ذلك أن:

> القواعد النحوية ذات طبيعة صورية (منطقية) خالصة... توزع الكلمات إلى فئات تتميز صوريًا فيما بينها، وتجيز، أو تمنع، تجاور الكلمات باعتبار وظيفة هذه الفئات[٢١].

وإذا كانت قوانين الإجازة تنتج خطاب «الحقيقة الواقعية»، فإن قوانين المنع ليست تعبيراً عن عدم إمكان إنتاج خطابات أخرى نقيضة، قدر ما هى تعبير عن قمع إنتاج هذه الخطابات. فهذه الخطابات ـ إذن ـ قائمة بالقوة ومقموعة، فى الوقت نفسه، عن الوجود بالفعل. ولم يكن وسم بعض الإنتاجات اللغوية بالاستعارية أو المجازية عمومًا إلا محاولة لإحكام علاقتها بالخطاب الواقعى (السلطوى أو المشروع).

أما فى «الكتابة»، خصوصاً الشعرية، فليس ثمة مجاز، لأنه ليس ثمة من حقيقة لغوية مطلقة يقاس إليها «المجاز». إن مبحثى الحقيقة والمجاز من مباحث شفاهية اللغة حيث سطوة «المتلقى/ المستمع» وسلطته على «المرسل/ المتكلم» تفرض نفسها على الرسالة اللغوية، بل ـ ربما ـ طبعتها، إلى حد بعيد، بمتطلباتها منها. ومن ثم، فإن هذين المبحثين ليسا أصليين فى نظام اللغة بقدر ما ينتميان إلى اجتماعية اللغة، وعلى هذا فلا تتعامل الكتابة الشعرية مع القواعد النحوية باعتبارها قوانين منع وإجازة، ولكن على أساس كونها إمكاناً، من بين إمكانات أخرى تمتلكها «الكتابة»، مطروحًا للتوظيف من قبلها.

يتوقف النحو وقواعده ـ إذن ـ عن كونه تنظيماً لسانياً للعالم، كما فى اللغة الشفاهية، ويصير محض أداة منذورة لاشتغال الإبداع عليها موظفًا إياها لاقتناص «الواقع» أو «العالم» خارج المواضعات المزيفة لها، وبناء عالم شعرى لا يقاس إلى سواه، عالم مفارق للمواصفات القيمية التى يحملها كل من مصطلحى الحقيقة والمجاز. إن كل ما فى العمل الشعرى المكتوب هو حقيقة بقدر ما هو موجود ويمارس وجوده داخل العمل.

ثمة ـ إذن ـ «امرأة من مطر» «وتهمى طيورًا» (ص: ٢٠)، كما هناك «نعوش شهية» (ص: ٢٩) و«أشلاء باهظة» (ص: ٢٨)، وأيضًا «قبيلة أبقار» (ص: ٥٢)، وبرابرة «يأتون.. كلابًا ضالة، وقططًا طريدة، وبومًا، وخفافيش شهباء» (ص: ٨٣)، ولا مجاز فى الأمر، فكل هذه الكلمات كائنات فعلية بقدر ما هى شعرية. وهذا لا يلغى، مع ذلك، أنها كائنات إشكالية لا تورط معها «اللغة» ونموذجها الألسنى فحسب، إنما تورط ـ كذلك ـ فعاليات تلقى عالمها/ عملها الشعرى نظراً لما يتمتع به الوجود الشعرى لتلك الكائنات من التباسات عديدة يحمل التشكيل اللغوى بالعديد من آثارها.

يذهب ر. بارت إلى أن «المعنى ـ دائمًا ـ على نحو تقريبى، شبه خطأ، إخفاق جزئى (إذ) لا يمكننا أن نتلفظ بالصدق بطريقة نقية»[٢٢]. هذه الخاصية اللغوية، أساساً، يتم دفعها، فى الأداء الشعرى خاصة، إلى درجتها القصوى بهدف خلخلة العلاقة الثابتة والمستقرة بين قوانين اللغة وعناصر الواقع، الأمر الذى يحرر الثانية من سلطة الأولى التى تتحول عن قانونيتها إلى أن تكون ـ كما سبق القول ـ مجرد إمكان من إمكانات أخرى كثيرة، بينما عناصر الواقع تصبح قابلة، قابلية تامة، لاشتغال الوعى الحر (الجمالى) عليها، سواء فى تركيب إبداعى جديد أو بتفكيك التراكيب السابقة. ولا شئ كالإسناد فعالية لغوية يمكنها تفكيك وإعادة تركيب عناصر وظاهرات الواقع. والإسناد موظف، فى الديوان، على محورين نصيين:

الأول: تأسيس الواقع على ضوء الوعى الجمالى به.

الثانى: إعادة بناء علاقة الذات بالواقع وموضعتها فيه.

وإذا كان الإسناد الشعرى يبدأ من الإسناد النحوى، فى العلاقة البسيطة بين وحدتين لغويتين، فإنه يتوسع بهذه العلاقة ليحتوى الجملة المركبة، بروابطها المتعددة، حتى يصل

إلى حد احتواء عدة جمل قد توجد فيما بينها روابط الجملة المركبة، وقد لا توجد. ووحدها الدلالة الشعرية تحدد بداية مثل هذه «الوحدة» ونهايتها، من حيث مدى تعلق «الدلالة» فى جملة أو عدة جمل بالجملة الأولى، كما توضح هذه الأمثلة:

١ ـ وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية
خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء
(الديوان ـ ص: ٨).

٢ ـ صهيل غابر يغفو على المياه .
ومرأة محلولة تطفو على حقول الفول ،
مرأة من نحاس .
حجر من سماء يحط على نافذتى .
ويومئ
(الديوان ـ ص: ٢٠).

٣ـ .. ومرأة من مطر .
تهمى طيورًا تعضنى .
أو تشربنى ،
ثم تعدو على حقول الفول :
مرأة من حجر
(الديوان ـ ص:٢٠، ٢١).

٤ ـ (أروض الهاوية)
.. .. ..
تنام فى حضنى طفيفة ، شائكة .
تحلم بالركض فى مراعى الصراخ ،
تقضم كسرة من قمر أو نجمة مقددة ،
وتحتسى سماء من قهوة راحلة ،
ثم
تغفو فى جسدى وريفة ، حالكة .
(الديوان ـ ص: ٨٦).

٥ ـ شمس عانس تنام فى فراشى كل ليلة
وتركلنى فى الصباح
(تلك طريقتها الخاصة فى إيقاظى)
تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة .
تنهال فوقى بالنباح.
وحينما أموت ، ترتدى ثيابها ،
تمرق من ثغرة خاثرة .
(الديوان ـ ص: ٩٦).

٦ـ نديف من الظلمة والنور ينقر البصيرة الجارحة .
طيور من شفق وغسق تلم قشًا هشيمًا ،
وتبنى عشها الشوكى فى مفترق لاذع ،
تغرس المناقير الشبقة فى قلبى ،
تأكله ،
وتطعم الصغار .
(الديوان ـ ص: ١٠٠).

سبق القول إن الإسناد النحوى يبدأ بعلاقة بسيطة بين ركنين أساسيين: مسند إليه (اسم) ومسند (اسم أو فعل)، ولما كان للإسناد الشعرى مهام أبعد من هذه العلاقة البسيطة، من ثم فهو يدفع بها إلى أقصى ما يمكن من إمكانات أدائها، وهنا يبرز دور مركبات فرعية من قبيل: «المركب الوصفى» و«المركب الإضافى».. إلى آخره. وجميع الأمثلة الشعرية هنا يلعب فيها المركب الفرعى دوراً مركزياً فى قطع الجملة الشعرية عن ثنائية: «اللغة ـ الواقع» وخطاب هذه الثنائية بالتالى، ومن ثم بناء عالم النص الشعرى مستقلاً عنها، وعلى المستوى الجزئى يطرح العلاقة الإسنادية ذاتها لاحتمالات علائقية، داخل سياقها وخارجة أيضًا بغيرها من العلاقات.

ويضاف إلى المركب الفرعى دور الفضلة النحوية من «أحوال» و«مفاعيل».

ما يحدث فى الإسناد الشعرى أن الإسناد النحوى بطرفيه يفتتح أفقًا غرائبيًا، غير أن جزئية التركيب الإسنادى تظل عاجزة عن حماية هذا الأفق الغرائبى من تأويله «بلاغيًا» وبالتالى من ارتباطه بالثنائية التى تسعى الشعرية إلى الانفكاك منها: الواقع ـ اللغة. وهنا، يتجلى دور المركب الفرعى والفضلة فى تأكيد قطيعة الغرائبى الشعرى مع الواقعى اللغوى، نظراً لما يضيفه إلى المركب الأساسى من زيادة فى كمية الإبلاغ. ومن المستقر فى «اللسانيات الحديثة» أن زيادة

كمية الإبلاغ تؤدى إلى إتمام الجملة، وبتعبير أكثر دقة: إلى تعطيل قدرة الجملة عن ضبط حركة مكوناتها فى الوقت نفسه الذى يتقدم «السياق» حاملا، فى تقدمه، هذه الجملة المعطلة فتتلاقى مكوناتها مع مكونات سواها، وعطالتها عن أداء دلالتها مع عطالة أخرى، وإذا الدوال تتحرك وتقيم علاقاتها، أو احتمالات هذه العلاقات، فيما بين بعضها البعض، وكأن القاعدة النحوية للإسناد لم تكن أكثر من احتيال شعرى لتلاقى دوال لها أفعالها الخاصة وانفعالاتها الأكثر خصوصية ببعضها.

يتوضح هذا فى تجاوبات «الصفات» فى: «قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية»، وتتسع أكثر دائرة تلك التجاوبات فى الجملة التالية: «أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء»، إن المركب الإضافى الذى يمثل المكون الأساسى: المسند إليه، فى الجملة السابقة: «أشجار أفول»، تتوازى دلاليًا مع المركب الوصفى الذى يمثل المكون الأساسى: المسند إليه، فى الجملة الأسبق: «قطعان ذبيحة»، وهو تواز تؤكده فى مواضعه «الفضلة/ المفعول»، ففى الجملة الأولى من «المثال» يسند إلى القطعان الذبيحة فعلا يتماس مع الخطاب الدينى: «ترتل» يتأكد بمفعوله «أورادها» أوراد الذبيحين، وتكون الصفة: «الشجية» المتجاوبة مع صفة القطعان: «ذبيحة» موقفًا للذات من الجملة كلها، فإذا كانت الجملة الثانية وجهت تلك الصفة فضلاتها «النعاس والبكاء»، أو أثمار الغياب، ليستغرق «المضاف إليه» «المضاف» مخرجًا إياه من حقله الدلالى وليصبح «المسند إليه»: «أشجار أفول» هو الآخر، كالصفة، موقفًا للذات مما فارقته فصار خلفها: اغترابًا عنه ورفضًا له.

فى المثال ـ ٥ ـ تفتتح «الصفة» نفسها السياق الشعرى، وذلك نظرًا لعجز العلاقة الإسنادية بذاتها عن تحقيق القطيعة الشعرية مع الواقع ـ اللغة، فمجرد القول: «شمس تنام» ليس أكثر من تشكيل استعارى مكتمل ومنته. وحين تدخل الصفة: «عانس» على المسند إليه تبدأ تمارس فعلها على محور الاختيار: «فى فراشى» ـ «تركلنى» ـ «طريقة خاصة فى إيقاظى» ـ «الغرفة» ـ «ترتدى ثيابها». غير أن لموصوف «الصفة» ـ كذلك ـ عمله على محور الاختيار: «ليلة ـ صباح ـ سماء»، ونظرًا لتباعد ـ الصفة ـ عن «موصوفها» أساسًا «شمس عانس» فإن اختياراتهما، من المعجم، تتوزع على محور التركيب توزيعًا مؤسسًا للتباعد هذا وخالقًا سياقًا بانيًا لوحدة تركيبية موسعة. إن مقاربة الشمس المنكَّرة بواسطة الصفة «عانس» يؤسس للمسانيد التالية، بشكل يستغرق الحقل الأنثوى تمامًا، وتسهم المركبات الفرعية فى ذلك البناء حتى يتمكن «المسند إليه» الموصوف من الفعل الشعرى، بصفته فى بعض «المسانيد» و«المركبات الفرعية»، ودون صفته فى البعض الآخر.

إن تعالق «الذات» الشعرية بواحدة من أهم مفردات الواقع الخارجى: «الشمس» يستند فى تأنيثها المعنوى فى النظام اللغوى، دافعًا به إبداعيًا إلى حقل الأنوثة الكاملة، ومن ثم تصبح وقائع يوم تلك «الذات» مجموعة أفعال هذه الأنثى/ الشمس الممارسة عليها، حتى إن التشكيل الشعرى يتنزل حد الأسلوب التداولى الذى يؤكد ـ أنثوية الشمس:

تركلنى

(تلك طريقتها الخاصة فى إيقاظى)

هذا الأسلوب الحامل للكثير من السخرية التى تفتتح فعلا آخر أكثر سخرية:

تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة

تنهال على بالنباح

وكأن «الذات» الشعرية تبرر، عبر هذه السخرية من أفعال تلك الأنثى الغريبة، سلبيتها ولا فعلها.

إن الإسناد الشعرى، باختراقه النمذجة النحوية للعالم، يمد فاعلية عناصره، خارج التركيب الإسنادى، لتختار وتوزع، وإذا التشكيل الشعرى بشكل ذاته بذاته، دون أدنى قدر من التعسف به أو من تحديد «دواله» التى يكون لتجاوباتها خارج مواقعها النحوية أثره الحاسم فى إعادة تنظيم عناصر العمل الشعرى وتوزيع رموزه بهدف إنتاج دلالته.

فى المثال رقم ـ ٦ ـ تلعب عمومية «الدال»، خاصة «المسند إليه». دورها فى تأكيد وظيفية «المسند» باعتباره ـ وحدة ـ التحديد الممكن «للمسند إليه». وهذه العلاقة التأسيسية التى يقوم بها أحد ركنى الإسناد للركن الآخر توزع عناصر لغوية ثانوية من بينها المركبات الفرعية كإمكانات علائقية، ويمكن تمثيل هذه العلاقات كالتالى:

علاقة إسنادية فعلية

	مسند إليه/ فاعل		مسند/ فعل	فضلة/ مفعول	
	اسم نكرة	شبه جملة	فعل	اسم	صفة
الجملة ١ ـ	نديف	من الظلمة والنور	ينقر	البصيرة	الجارحة
الجملة ٢ ـ	طيور	من شفق وغسق	تلم	قشا	هشيماً
استئناف ٣ ـ	ـ	ـ	تبنى	عشها	الشوكى/ ..
٤ ـ	ـ	ـ	تغرس	مناقيرها	الشبقة/ ..
٥ ـ	ـ	ـ	تأكلـ	ـه (قلبى)	ـ
٦ ـ	ـ	ـ	تطعم	الصغار	ـ

إن هذا المثال يقدم وحده سردية مكتملة تتكون من مواقع نحوية محددة، ومتميز بعضها عن البعض بالطبع، غير أن الدوال التى تشغل هذه المواقع لا تتمايز فيما بينها بمثل ذلك الوضوح.

تبدو الجملة الأولى جملة عامة من الطراز الأول فالمسند إليه «نديف» لا تمكن شبه الجملة والمعطوف على «مجرورها» من تحديده، فهى من قبيل الصفة التى حلت محل موصوفها، فأهدر حلولها هذا إمكان تحددها الدلالى، وتلك العمومية تتوازى مع ما للفضلة الموصوفة من تعميم. كذلك، فإن «البصيرة» كلمة تنتمى إلى الحقل الدلالى للإنسان، وعدم نسبتها إلى ذات يطلق دلالتها إطلاقاً يزيح صفتها عن الاحتمالات القائمة فى المكونات الدلالية للموصوف، وإذا المركب الوصفى: «البصيرة الجارحة» ينطوى على تعميم يتوازى مع ما فى «نديف من الظلمة والنور»، ويتوسط التعميمين «المسند»: «ينقر» الذى يحمل نبوءة ما بعده: «طيور». وحتى لا تقع هذه المفردة فى أسر المعجم الشعرى تعمم بنفس دلالة شبه الجملة الفاشلة فى تحديد «المسند إليه» السابق: «طيور من شفق وغسق»، ويستمر المكون الفرعى فى إزاحة المعجم الواقعى مع الصفة: «هشيماً» الواصفة للقش و«الشوكى» الواصفة للعش و«لاذع» الواصفة لـ «مفترق» التى عندها ـ فقط ـ يتوضح الجمع بين المتناقضات على خط دلالى واحد فى النديف: «الظلمة × النور» وفى طيور: «شفق × غسق» هذا الجمع الذى يضىء صفة البصيرة «الجارحة» وعيًا حاداً بتلك المتناقضات المتعاطفة، وبدخول «الذات» فى شبه الجملة المتعلقة بالفعل «تغرس» ينجذب هذا الوعى الحاد إلى «الذات»، فيتجلى استسلامها لقدرها برغم وعيها به. إنها الوضعية الاستشهادية نفسها فى المثال السابق، لا تتأدى بصدارة «الذات» للتركيب، وإنما باقتناص الواقع شعرياً فى فعله التدميرى بها وفيها، إنها ذات قتيلة تعى مقتلها فحسب، ولنسترجع دلالات العنوان مرة ومرات عديدة.

ثانياً: موضعة الذات ضمن تأسيسات الواقع: على هيئة ما سبق من اكتشاف ماهية الواقع تأتى موضعة الذات داخل هذه الماهية. وإذا كانت المواقع النحوية هناك هى نفسها هنا فإن مواضع الوحدات المعجمية تتغاير بحيث تهيمن «الذات» على التركيب وينسحب الواقع إلى التعلق به إن فضلة وإن

مركبًا فرعيًا. على أن المفارقة هنا تتمثل فى أنْ مركزية الذات فى التركيب النحوى لا تمنحها مركزية فى دلالة هذه التراكيب، ولا تغير ـ بالتالى ـ من الوضعية الاستشهادية التى كانت لها من قبل حيث كان للواقع مركزيته تركيبيًا ودلاليًا.

إن «الشعرية» فى «الديوان» تقيم حالة تعادل مأساوية بين اكتناه «الوعى» لظاهرات واقعه بما فيها «ذاته» نفسها كإحدى هذه الظاهرات، وبين اشتغال «الوعى» على ذاته فحسب، فلا ظاهرات الواقع انكشفت عن ثغرة نجاة ولو «خائرة» ـ على حد وصف الشاعر ـ ولا أبانت الذات عن أدنى إمكانات النجاة ولو حلمًا، مجرد حلم. فقط هو الوعى الشقى يرصد ملامح الفجيعة بانيًا وجهها الدميم الذى ما إن يكتمل حتى يتضح إلى أى حد تضافر الاثنان: الواقع والذات فى تحديد قسماته. من هذه الحقيقة الشعرية تمتلك مجموعة من الإسنادات تبريراتها الفكرية والجمالية على السواء:

ـ أعضائى أغصان .. ..
ـ قلبى برزخ .. ..
ـ يمناى منجل .. ..
ـ أحلق .. ..
ـ يورق العويل .. ..

فكما لم يكن الأمر فى تأسيس ظاهرات الواقع محض أنسنة للعالم، ليس الأمر هنا خاصًا بعلمنة الذات، وإنما هو أكثر اختصاصًا بالتداخلات التى سبق القول فيها بين «الذات» و«الواقع» وتضافر الاثنين فى بناء فجيعة الوعى أو وعى الفجيعة:

١ ـ أعضائى أغصان تسكنها العصافير
ويأوى إليها البوم والصرخات ولا من يهشها.
وقلبى برزخ ينشق لى فى منتصف الويل
فاهوى ولا وصول .
(الديوان ـ ص: ٦).

٢ ـ .. .. أقتفى أثرى
ظلى مقسوم على خط الزوال
(نصف قتيل، ونصف مغروس صرخة فى الرمال)
وفى الخطى حرام
خطوة أخرى ،
ويورق العويل .
(الديوان ـ ص: ٢١).

٣ ـ أنا سيد الغاشية
أنفخ الصور هصورًا ،
ويمناى منجل يحصد الرؤوس الغافية .
فافرنقعوا عن ظلى الظليم ،
انقشعوا عن مدى البصيرة العارية .
بعيدًا ، إلى الوراء، بعيدًا
لاسحب سيفى كسيرًا ،
وأطعن جثتى الطافية .
(الديوان ـ ص: ٦١)

٤ ـ أحلق فى غسق من بارود واحتضار
غسق فرار
وحدى مترع بالزواحف والذباب العاطفى
أنهشه ، ينهشنى
ويخفى سمه فى بدنى ،
ويتركنى على شفير ضرير
أحلق برهة مالحة طليقًا
(الديوان ـ ص: ٧٨).

ثمة تحويل لبنية التراكيب السابقة فى «أولاً» بوضع «الذات» فى التركيب الأساسى مسندًا إليه، بعد أن كانت تقع بعيدًا عن هذا التركيب حيث الفضلة أو المركبات الفرعية. هنا، فى الأمثلة السابقة، تشغل الذات بضميرها المتكلم موقع المسند إليه ثم تأتى المسانيد جميعًا لتؤسس غرائبية وجودها والتى تتوسل، غالبًا، بالفعل خاصة «المضارع»، الأمر الذى يجعلها «ذاتًا» محايثة لأفعالها داخل النص الشعرى. على أن تلك الغرائبية تظل مرهونة بامتداد التركيب الأساسى إلى «فضلات» أو «مركبات» فرعية، هذه وتلك منوط بها تحييد ما يمكن قيامه من علاقات بين استراتيجيات البلاغة والتشكيل الشعرى الغرائبى. وطبيعة الجملة الفعلية تساعد فى هذا، فهى ذات قابلية فائقة للتعقيد التركيبى سواء من الوجهة النحوية أو من الوجهة التى تعنينا أى الدلالية، ففى المثال رقم ـ ٢ ـ يبدو التركيب الأساسى: «أقتفى أثرى» بالرغم من بساطة مكوناته طاويًا على تعقيد يتولد عن الوحدة المعجمية «أثرى» حيث الذهاب إلى

الخلف.. وراء، ذهاب الذات فى تاريخها، فإذا هو عالق بها علاقة الظل بجسمه: «ظلى مقسوم على خط الزوال». ومن الوحدة المعجمية «مقسوم» يتولد ما يشبه عطف البيان: «نصف قتيل، ونصف مغروس، صرخة فى الرمال». إن إمكانات توليد الجمل من التركيب الأساسى إحدى صور تعقيدها الدلالى، خاصة حين تمتد الجمل المتولدة بالتركيب الذى تولدت عنه ليغطى مساحة من الدلالة النصية أوسع مما له بنفسه. والمثال السابق معقد دلاليًا على هذا النحو، إذ إن كلا من «المسند» و«الفضلة» يقتسمان الأدوار التوليدية، وتستقل «الفضلة» بأغلب هذه الأدوار، الأمر الذى يؤكد ما سبق أن أشير إليه من دور المركبات الفرعية والفضلة فى تأسيس شعرية الديوان. والنموذج التالى أكثر تبيانًا لدور كل منهما فى توليد «المثال»:



وحتى عندما يتضخم إحساس «الذات» بذاتها، وتستولى على مساحة «اللغة» وتشكيلها، وتتماس مع الخطاب الدينى فى واحدة من أكثر لحظاته الخطابية حسمًا، كما فى المثال رقم ـ٣ ـ، حتى هنا لا تنجو الذات من قدرها، وإن امتلكت فعلها، فهذا الفعل لا يجد ما يحققه إلا فى فاعله نفسه: الذات.

فى هذا المثال تقف ـ الذات ـ فى مواجهة «الآخرين» فى موقف خطابى مباشر، وتملأ مساحة النص ضجيجًا لغويًا:

«أنا سيد الغاشية
أنفخ الصور هـ..رًا
ويمناى منجل ..

.لا يهمَل اللون الطباعى القوى فى كتابة ذلك الخطاب فله أبعاده السيكولوچية، كما لا يهمل الأداء الصوتى الضاج بالقوة «فافرنقعوا»و«انقشعوا...»، وكذلك التكرار «بعيدًا إلى الوراء، بعيدًا» حتى إذا أتت الذات إلى الفعل لم تفعل إلا ما سبق أن فعله هؤلاء المخاطبون، ولكن هذه المرة على «الجثة» لا «الجسد» فقد سبق للآخرين أن حولوه بفعلهم التدميرى إلى «جثة»:

لاسحب سيفى كسيرًا
وأطعن جثتى الطافية

هكذا ـ إذ لا أمل ـ تتجلى ياء النسبة المستورة فى ضجيج الذات عن ذاتها، فليست الغاشية مطلقة كما يوهم التشكيل اللغوى فهى «غاشيتها»، وليس النفخ فى الصور قيامة مطلقة ولكنها «قيامتها». كل هذا يتوضح مع التناقض الدلالى بين فروسية التعبير «لأسحب سيفى» وحال تحققه «كسيرا». إن ناتج هذا التحقق: «وأطعن جثتى الطافية» طبيعى تماماً على ضوء التناقض السابق.

إن التحليل السابق للإسناد فى محوريه: «الذات» و«الواقع» يؤشر إلى خاصية أساسية تسم العالم الشعرى الذى يحاول بناءه، هو: دور المركبات الفرعية كشبه الجملة والإضافة والوصف، إضافة لدور فضلات التركيب، فى توجيه التركيب الإسنادى من جهة الدلالة السياقية، وتحقيق قطيعته عن أية مرجعية خارجية من جهة الوظيفة النصية. كما أن العملية التأسيسية البكر للعالم الشعرى، وهى تتوسل بالتركيب الفعلى فى زمنية محايثة لها، تبرز دوراً شديد الفعالية لبعض العناصر الاختيارية فى التركيب الفعلى؛ أعنى «الحال» و«المفعول»، وكلا الاثنين ـ على اختلاف فى الوظيفة ـ من هذه العناصر التى تهم السياق إلى درجة كبيرة، فبقدر ما هما ـ على المستوى النحوى، أى بالنسبة إلى التركيب الأساسى «فضلة»، فإنهما يمثلان للسياق عناصره البنائية الأساسية؛ فكل امتداد للتركيب الأساسى هو من عناصر السياق ومهامه التى يفتتحها ذلك الامتداد. ولكى لا تقع الشعرية الحداثية ـ وهى شعرية مفتوحة أساساً ـ فى شرك «البنية» ـ وهى نظام مغلق فى الأصل ـ نجد «السياق» ينكسر، أو لنقل: ينحرف، بهذه العناصر ليفتتح أفقًا جديداً للتركيب الدلالى، وليس النحوى، يقول الشاعر:

وقت هشيم ينصب الفخاخ لى .
(كلما وقعت فى فخ،
سمعت قهقهته الشامتة خلفى ،
فأتشهى الفخ الجديد)

(الديوان ـ ص: ٢٤، ٢٥)

إن التركيب الأساسى للجملة الأولى إذ يعتمد على إثبات الفعالية للزمن الموات يتخير له فعلا متعدياً يعالق بين «الذات» و«وقتها» تعالقًا مأزقيًا ـ «الفخاخ» ـ أى عبر مفعوله، ومن ثم يلتقط السياق هذا «الفضلة» ليضىء موقف «الذات» التى تتعمد السقوط من فخ إلى آخر (فأتشهى) المرتبط دومًا بشماتة «الفخ» نفسه، وكأن الرضا بالهزيمة يفرغ المنتصر من لذة انتصاره، غير أنه ـ بلا شك ـ لا يزحزح المهزوم عن وضعيته. وهكذا تأتى الجملة الأخيرة (البعيدة فى آخر الصفحة) مؤسسة لهذه الدلالة:

فامشى: مرحًا ،
أغنى
للخسارات القادمة

(الديوان ـ ص: ٢٥).

وفى موضع آخر يوجه «المفعول» لغة السياق ذاتها، يقول رفعت سلام:

أنشع الزمن .
يأوى إلى جسدى، ويبنى عشه باتساعى ،
قشة فقشة من الفصول البائدة .
شعوب وتقاويم وحروب وغوايات ودسائس
ومجاعات وأعراس وأوبئة
ومنجنيق وقلاع وسجون وطبلخانات وولولات شاردة
(كيف اتسعت لهم، جميعًا)
لهم جسدى ...

(الديوان ـ ص: ٧٤)

ثمة حركة للزمن تغطى وجود «الذات» وعياً وجسداً، فامتلاء الوعى بطبيعة زمنها مطلقًا يمنح ذاته هذا الفعل اللازم/ المتعدى بنفسه برغم لزومه: «أنشع الزمن»، غير أن مفارقة الوعى لوطأة ذلك الزمن لا يسلبه فعله وإنما يحوله فحسب باتجاه الوجود الفعلى للذات جسداً: «يأوى إلى جسدى». إن «الجسد» ليس شيئًا مغايراً لـ ««الوعى» بل إنه السطح المرآتى الذى ينعكس عليه محتوى ذلك الوعى، ليس انعكاسًا سلبيًا وإنما انعكاس تشكيلى لهذا السطح، وهو ما يعبر عنه: «ويبنى عشه باتساعى» ليفتتح «المفعول» حركة السياق: «قشة فقشة» ويتولد عن «التمييز» أو يتفجر كل ما تحتويه الفصول البائدة من مفردات تتنوع وتتباين غير أنها تلتئم جميعاً عند الجملة الأخيرة: «لهم جسدى».

وكالمفعول، «الحال» عنصر سياقى فى الوقت الذى يقتنص دلالة التركيب الأساسى إلى داخل العمل قاطعاً إياه عن خارجه، يقوم بتأسيس سياق يؤكد هذه القطيعة:

بومة لئيمة .
حطت فوق شعرى: فجيعة أو عمى
(لست طللا ، بالتاكيد ، لكنها رأتنى فى الظهيرة)
وأفرخت ـ فى بصرى ـ ظلامها ، وبحرًا من نواح .
أطفو عليه : قشة أو معصية
وفوقى   تعبر الفصول الحافية
لا أرض   تعرفنى   ولا الشمس الكليمة
(الديوان ـ ص: ٩٧)

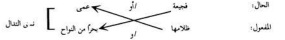
إن الموقعية النحوية المتأخرة التى للحال ـ معيارياً ـ تشى بالوظيفة السياقية لها خارج التركيب الأساسى، هذا إضافة إلى وظيفتها الانحرافية بهذا التركيب شعرياً. ثمة ـ إذن ـ وعى بما تقدمه المعيارية النحوية يؤازر الوعى الشعرى بأهمية أن تحقق الوحدة المعجمية المنتقاة «حالاً» صدمة لتوقعها الذى يحمله ضمن مكوناته الدلالية «عاملها»، فحين تهز «الحال» من الوضع الدلالى القار لهذا «العامل» فإنها ـ بالتالى ـ تتيح للسياق حرية إنتاج وحداته، الأمر الذى يطرح «الإغراب» خاصية أصيلة فى تشكيل لغوى كهذا السابق، وعلى وجه التحديد حين يتوسل الشعرى بالصورة، لينتج دلالته عبر تدال الوحدات التشكيلية؛ أى عناصر الصورة التى تتدال فيما بينها مقيمة روابطها ـ وهذه إحدى ميزات الصورة الشعرية ـ خارج التتابع التركيبى (اللغوى) لعناصرها كما سوف يتضح.

إن اختيار وحدة معجمية ما ـ معيارياً ـ يكون موجهاً للاختيارات الأخرى من المعجم. وبعض تقنيات الشعر يعمل مثل هذا التوجيه فى بعض المواضع ثم يخترقه داخل تركيبه نفسه لتتناسج عناصر التشكيل الشعرى من كل من المعيار اللغوى والانحراف عنه. إن «الشعرية»، خاصة شعرية الحداثة، لا تعرف حكم القيمة المسبق، ولا تميز بين معيار وانحراف أو حتى إغراب فى عملية انبنائها، فهى لا تتعلق بجزئياتها، وإنما تظل صالبة اهتمامها بالمنتج النهائى أى النص، وعلى هذا نجد وحدات معجمية منسجمة معًا على ضوء من الحقول المعجمية كالتالى:

بومة.. ..
حطت فوق.. : .. ..
(.. طللا..   ..   ..   ..)
وأفرخت ـ فى .. .. ـ .. ، .. ..

هذا التأسيس المعيارى للتراكيب الأساسية ينفجر تماماً مع وصف «المسند إليه»/ «بومة»، فى السطر الأول أو الجملة الأولى: «لئيمة»، فهذه الصفة تدخل البومة فى حقل خلقى يمنح أفعالها (المعيارية) قدرة امتدادها، كعامل نحوى، إلى وحدات معجمية غير معيارية، أى انحرافية، لها موقع «الفضلة» النحوى: حالا ومفعولا كلاً فى موضعه الوظيفى من السياق.

إن الصفة: «لئيمة» تتضمن حكمًا من الذات/ المتكلمة (مع التحفظ على كل دلالات الكلام) يؤسس لطبيعة علاقتها بالموصوف «بومة». وهذه العلاقة التى تنطوى عليها الصفة تفعل أولى انحرافات التركيب الدلالى المتمثلة فى شبه الجملة الظرفى: «حطت فوق شعرى» و«أفرخت ـ فى بصرى». وليستثمر السياق كل محمولات «البومة» الدلالية يعلق على انحطاطها بقول (نفس التحفظ) الذات «لست طللا، بالتأكيد، لكنها رأتنى فى الظهيرة»، أى واضحًا ومنكشفًا عن كل خراب روحه.. ويأتى دور «الفضلة»:



فإذا ما امتلكت «الذات» أفعالها اتخذت لتشكيل لغتها النسق نفسه متكئة إلى البحر «بحر من نواح» الناتج عن إفراغ البومة والمتدال مع انحطاطها فجيعة لتمتد بالسياق مموضعة لذاتها، على ضوء ما سبق، وجوداً هشًا «قشة» أو هامشيًا «مرفوضًا» «معصية»، ويلتئم التخييران على قاعدة الاغتراب فى السطر الأخير: «لا أرض تعرفنى ولا الشمس الكليمة» إن ما سبق جميعه ـ يمثل الوحدات التشكيلية الكبرى: الوحدات الدلالية التى تتخذ، فى الغالب، السرد تقنية لغوية، ومن ثم كان للتركيب الفعلى المعقد تركيبيًا دلاليًا الصدارة فيها، على أن الديوان يتضمن تقنية إسنادية بسيطة للغاية تتوسل بالتركيب الاسمى، إن فى هجاء الواقع وإن فى رثاء الذات، كما فى الأمثلة التالية:

ـ شاى بارد فى الصمت (الديوان ـ ص: ٣٠).
ـ وردة بوار (الديوان ـ ص: ٣٣).
ـ طريق على ماء مريب (الديوان ـ ص: ٣٨).
ـ مبعثرًا على الحافة (الديوان ـ ص: ٤٥).
ـ سم شهى (الديوان ـ ص: ٤٥).
ـ تلك الخيبات زادى (الديوان ـ ص: ٤٥).
ـ وليمة للعابر الصفيق (الديوان ـ ص: ٤٦).
ـ والعالم ثقيل على ذراعى (الديوان ـ ص: ٤٦).
ـ والنشيج سحابة أو بصيرة (الديوان ـ ص: ٤٧).
ـ مساء أجنبى ذو لكنة أليفة (الديوان ـ ص: ٤٨).
ـ عطشى جرح وعلامة
ـ عطشى ملحى إلى دم صبوح
ـ قطرة واحدة طريق إلى القيامة
ـ وكل قتل سلامة (الديوان ـ ص: ٥٦).
ـ لقمة أم نقمة (الديوان ـ ص: ٦٢).
ـ فرقعة الظلام منتصبة لا تنام (الديوان ـ ص: ٦٣).
ـ والشوارع شراك أو شباك (الديوان ـ ص: ٦٤).
ـ قبر أم برق (الديوان ـ ص: ٦٥).
ـ والبربرية محض وعد (الديوان ـ ص: ٦٦).
ـ مباحة قلعتى (الديوان ـ ص: ٦٧).
ـ غسق، وأشجار خراب مزهرة
وسماء هراء (الديوان ـ ص: ٧٩).
ـ دبيب قادم (الديوان ـ ص: ٩٣).
ـ وظلى مشنقة أو شرك (الديوان ـ ص: ١٠٣).
ـ جيوش من النمل مدججة فى صباح (الديوان ـ ص: ١٠٤).
ـ ذاكرة متخمة بالصرخات المنتهكة (الديوان ـ ص: ١٠٤).

إن مثل هذه الإسنادات البسيطة للغاية ووجودها الطباعى القائم على اختراق الفراغ الطباعى لتوالى جملها، يمثل حالة تأسيسية أولية للغة الديوان المتجاوزة للنظامين المتماهيين: نظام اللغة من جهة، ونظام الواقع من جهة أخرى. ولا تخرج تلك الإسنادات عن كونها معجمة شعرية للغة والعالم الشعريين، هذه المعجمة التى تعطل الوظيفة النحوية وتطلق، بالتالى، قدرة المفردة دلاليًا وإذا كانت القاعدة اللغوية تذهب إلى أن

> كل جملة تتكون من كلمات، أى من وحدات معجمية، يعهد إليها القيام بوظيفة نحوية محددة.. تستلزم من كل وحدة معجمية القدرة دلاليًا على الاضطلاع بهذه الوظيفة [٢٣].

فإن «الشعرية»، فى خروجها، العنيف والواعى، على أية منظومة قواعدية، تهدر مثل ذلك التلازم بين القدرة الدلالية والوظيفة النحوية اللتين تحكمان مسألة اختيار وتوزيع الوحدات المعجمية. ومن ثم، وحيث لا مكان لاختراق القاعدة النحوية، يتم اختراق تحديد وظائفها لقدرة المفردة دلاليًا، فلا يتبقى للنحو ـ عمومًا ـ غير وجوده باعتباره موقعية فحسب قابلة للاشغال من قبل أية وحدة معجمية. مثل هذه التقنية لا يختص بها الإسناد الاسمى البسيط وإنما يؤدى التركيب الإضافى وشبه الجملة (الجار والمجرور) الدور نفسه؛ أى تأسيس معجمة شعرية للغة تقطع بينها داخل الديوان وبين اللغة عمومًا وتمثيلاتها الصورية للواقع. وقد سبق، فى كل الأمثلة السابقة، أن تجلى الدور الفعال للتركيب الإضافى والتركيب الوصفى وشبه الجملة، باعتبارها مركبات فرعية، فى ذلك التأسيس الذى يهدف إلى إخراج المفردة اللغوية عن سابق مواضعاتها تداوليًا وجماليًا، لتوجد، بالتالى وجودًا بكرًا داخل سياقاتها الشعرية فى الديوان.

إن كلا من «الوصف» و«الإضافة» و«شبه الجملة» تقنيات تشكيلية تقوم بمعجمة شعرية أولى ليس على المستوى الإفرادى فحسب، وإنما تطبع بطابعها بقية المستويات من تركيبية وتصويرية وحتى دلالية، بل إن تلك الخصوصية المعجمية تفرز فى النهاية إشكالاً جمالياً على مستوى أبعد، أو فوق دلالى، هو المستوى الخطابى. ذلك أن «اللغة» فى عمومها، وإن تمتعت بالقابلية لانتهاك مواضعاتها وحتى قواعدها ونظمها، وبالقدرة على أن تظل «لغة» بالرغم من ذلك، فإنها تتمتع ـ أيضًا ـ بذاكرة قوية تضارع تلك القابلية إن لم تفقها؛ فهى لا تفقد شيئًا من تاريخها، مهما تم تجاوزه وانتهاكه، بل تظل قادرة على استدعائه فى فضاء هذا الانتهاك والتجاوز استدعاءً فاعلا فى إنتاجيته الدلالية. هنا يتجلى «الوعى» باللغة، وهنا يكون «التناص» حيلة أو تقنية شعرية يخرج تاريخ اللغة (خطاباتها السابقة جميعاً) من غيب فضاء النص، حيث يمارس أفعالا سرية قد تستلب النص ذاته، إلى شهود تشكيله حيث يخضع لرقابته وضبطه؛ ومن نواتج الصراع بين كل من «المتناص» و«المتناص معه» يتشكل نسق فوق دلالى هو «الخطاب» النصى.

الخطاب Discourse ـ عمومًا ـ ليس شيئًا، بقدر ما هو كل شئ. فبينما هو، قار متمكن، بل متسلط كذلك، غير أنه غير متعين ولا محدد، إنه بدايات الأشياء ونهاياتها ـ كذلك ـ حيث يلغى الخطاب نفسه ـ كحيلة منه للوجود بشكل خفى ـ ولا تتبقى سوى علاماته ورموزه نستعملها بريئين من أية نوايا خارج استعمالها فتنحرف به إلى حيث لا نقصد، بل ربما إلى حيث لا نعرف، حيث خطابها مرة أخرى، وكأنها دائرة مغلقة تمارس سلطة مطلقة على كل من يستعمل تلك العلامات والرموز.

الخطاب أولية معرفية، ثم هو تبادلية لها سيرورتها ونواتجها، ثم هو ـ ثالثًا ـ سلطة رمزية، أى سلطة تلغى ذاتها فى نسق رمزى مطروح على الإنتاجات المختلفة ومنها الجمالية باعتباره مجرد معطيات بريئة من أية آثار سلطوية. ومن ثم فإن هذه الرموز تمثل عمليتين مهمتين، الأولى: تلغى السلطة التى أنتجتها، وتنطوى عليها ـ ثانيًا ـ ولكن بشكل رمزى، ومن ثم فإلغاء الخطاب لذاته فى عملية الترميز تلك هو صيرورة أخرى لسلطته وأنساقها.

ولم يكن كل ما سبق من تحليلات للتقنيات الطباعية والتشكيلات اللغوية غير إشارة إلى الرعاية الفائقة التى يوليها الديوان لنسقه الرمزى حتى لا يستلبه الخطاب/ السلطة القار فيها. إن تحرير «الدال» من أسر تداوليته والوقوف بحسم، وعلى كل المستويات، فى مواجهة قدرته على استدعاء مدلوله، كل هذا لم يكن أكثر من علامة ـ على سبيل التشبيه ـ على وعى «الشعرية» ـ عمومًا ـ بتهديد الخطاب السائد وسلطته لتحققاتها، ومن ثم محاولة فصم ما يصل بين لغتها ورموزها ولغته/ رموزه من أواصر، وتتأكد نجاحاتها ـ خصوصًا ـ على مستوى «التناص» فى الديوان، باعتباره موقفًا صراعيًا بين «الذات» و«كتابتها» نفسها، حتى لا تميل إلى سواها، وبالتالى إنتاجها لخطابها الخاص.

وتتنوع «التناصات»، فى الديوان، من الخطاب الدينى، ويمثل أكثر ظواهرها شيوعًا، إلى الخطاب التاريخى وهو أقل شيوعًا، ثم الخطاب السياسى بوقائعه ومنطوقاته المختلفة. وكالتنوع فى التناصات تتنوع آليات الاستيعاب من «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» فى الخطاب الدينى إلى «الترميز» فى الخطاب التاريخى، وحتى «السخرية» فى الخطاب السياسى.

أولا: «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» فى الخطاب الدينى

(يقول) «الشاعر» أو يكتب ـ للدقة ـ:

وينهار فضاء»

كسرًا أو شظايا مسمومة سامة ألملمها زادًا وأغرسها فى قلبى فتشب حقول من هجير يسكنه البوم والعقبان ينقروننى كلما نعست أو أسنت سنة واحدة فأبكى ضعتى وهوانى إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود.

ولا أبين

(ص: ٥٠، ٥١).

إن التناص مع الخطاب القرآنى فى «إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود» لا يفرضه سياق ولا

تفترضه دلالة، وإنما هو اختيار حر إلى درجة بعيدة، وهذه إحدى الصور النموذجية لآلية «التوظيف التناصى»، فحيث تنتفى «الحتمية» يتجلى الإبداع تجليًا كاملا. ومما لا شك فيه أن «الآية القرآنية» بدلالتها التزمينية للصوم داخل سياقها غير مقصودة هنا تمامًا، وإنما يتكئ «الشاعر» على الدلالة التمثيلية لظهور الفجر فى تمايز الخيطين: الأبيض والأسود، والتى بررت إسناد الفعل «يتبين» إلى «الخيط»، فيسقط الهدف التمثيلى، ويعامل إسناده بحسب رؤيته «الشعرية» التى تهدر الثنائية: «مجاز ـ حقيقة» وترى أن «النحو» لا يتضمن أية قسرية معجمية لتقيمه فاعلا على محور الاختيار، ومن ثم فمقدرة «الخيط» مجرد «الخيط» على أن يتضح ويظهر طبيعته وملامحه فى مقابل الذات العاجزة عن الاتضاح: «ولا أبين»، يؤطر الوحدة السردية السابقة داخل إطار مأساوى لوضعية «الذات» فى الواقع الذى تسرده.

ومن «التحويل» (قول) الشاعر:

غسق، وأشجار خراب مزهرة .
وسماء هراء .
يطاردنى رصاص غامض .
وغابة من البنادق المشرعة .
لا أريم .
أقول : ادخلونى بسلام آمنين .

(الديوان ـ ص: ٧٩)

ثمة تماس بين الدلالة الشعرية وآليات انبنائها تشكيليًا، وبين الوحدة المتناص معها، خصوصًا فى آلية «التحويل التناصى»، لأن هذه الآلية لا تعمل إلا عبر نقطة/ أو نقاط التماس هذه. ثمة مشترك ما بين وحدة التناص والوحدة المتناص معها يعمل التحويل على دفعها باتجاه إمكان دخول الوحدة الأخيرة عنصرًا من عناصر دلالة الأولى، غير أن هذا التحويل لم يبلغ دلالة أصل الوحدة المحولة، وإنما يزيحها إلى فضاء وحدة العمل. وبين الأصل فى الفضاء وتحوله فى التشكيل تقوم مساحة تفاعل تقتنصها إلى نسيجها شبكة العلاقات فى الوحدة المتناصة، وهو ما يتجلى واضحًا فى المثال السابق، فمسافة ما بين «الذات» فيه وهى تخاطب آخريها: «ادخلونى بسلام آمنين» وبين الخطاب الدينى ـ مشيرًا إلى «الجنة» ـ «ادخلوها بسلام آمنين» ترشح دلالة نعيم المخاطبين مشتركًا دلاليًا بينهم، هنا فى المثال وهناك فى الخطاب الدينى، هذه الدلالة التى يقتنصها إليه «المثال» حسب تأسيساته السابقة لكل من الواقع: «غسق وأشجار خراب مزهرة وسماء هراء» والوجود التدميرى الوحيد للآخرين المتمثل فى أدوات هذا الدمار «رصاص ـ بنادق» واستهدافهم «الذات» استهداف المؤمن الجنة عاملا لها: «يطاردنى»، هنا يمثل التناص التحويلى من «ادخلوها» إلى «ادخلونى» ليس يأسًا للذات من نجاتها ـ فحسب ـ وإنما كذلك نضح لشهوة الآخرين فى تدميرها أساسًا. ومن «التعليق» الذى يدخل على «التحويل» (قول) الشاعر:

أمشى .
فليتنح الجميع عن طريقى ،
أو يخفضوا رؤوسهم إلى الأرض ،
حتى أنسى .
لن أخرق الأرض ، ولن أبلغ الجبال
(لست مشغولا بذلك!)

(الديوان ـ ص: ١٢)

فى القرآن، الآية:

«ولا تمش فى الأرض مرحًا، إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا» (١٧ ـ ٣٧).

يبدو المثال السابق متناصًا بكامله مع هذه الآية، وعبر تحويلات عدة يمتلك أكثر من مسافة تناصية للتفاعل، فالنهى القرآنى «ولا تمش فى الأرض مرحًا» يقابله سكوت، من المثال، عن شبه الجملة «فى الأرض»، فالفعل الشعرى «أمشى» ينطوى عليه، وهنا تحويل بالحذف. أما عن حالة هذا المشى المنهى عنه قرآنيًا أى «مرحًا» فإنه يدل بيانًا لهذا المرح فيما يشبه الإطناب فيه غير أنه إطناب لا يخص «الذات» وإنما «الآخرون»، ثم يأتى التعليل «حتى أنسى» ملمحًا إلى أوزارهم التى يسكت عنها. وبعد، يتم التصريح بالوحدة القرآنية المتناص معها، فى تعليق، ربما للآخرين، وربما لنا نحن القراء، يضع التعليل مرة أخرى ولكن فى صوغ تداولى يناسبهم/ يناسبنا، (لست مشغولا بذلك!) وإنما بالنسيان ـ النسيان مرات عديدة. إن «الشاعر» يهدر اعتراض الصوت الواقعى غير الشعرى على مشيه فى الأرض

مرحًا فيمتلكه ويعلق عليه مفرغًا إياه من معانى الاستكبار التى له فى سياقه الأول «القرآنى» وموضعًا إياه فى دائرة رغبة نسيانهم/ أو نسياننا إذ لا فرق.

ثانيًا: الترميز التناصى مع الخطاب التاريخى:

ينقسم حضور «التاريخى» فى النص إلى نوعين، أحدهما حضور أسماء الأعلام، وثانيهما حضور الصوت التاريخى، ومن الأول (قول) الشاعر:

لم أعثر – فى جيبى المثقوب – إلا على أنشودة وطنية
فى مديح الحجاج الثقفى .
(الديوان – ص: ٨٢)

ولا يغيب «السياسى» فى التناص مع التاريخى، فهذا التعليق للأنشودة الوطنية، التى تظل عالقة بالجيب (الصدر) ولو كان مثقوبًا (بالرصاص أو القوانين)، بمديح «الحجاج الثقفى» ينقل هذا الأخير إلى رمز مؤسسى له حضوره الراهن والمستقبلى، له ديمومته فى مواجهة «الذات»، كل ذات.

ومن الثانى:

أحشد ما مر فى جراب أجرجره حتى إذا
أدركنى الملل أشعلت فيه الكبريت وقلت لنفسى
البحر فى الوراء والعدو فى الأمام
(الديوان – ص: ٥١)

إن مقولة الفاتح طارق بن زياد: «البحر وراءكم والعدو أمامكم»، تخرج عن أهدافها، وتسقط عنها مناسبتها، وتظل فى ألفاظها رمزًا دالا على مأزقية اللحظة التى تحياها «الذات» وقد أحرقت تاريخها (هل كان التاريخ بالنسبة لها احتمال نجاة؟.. ربما)، ووقفت بين التهلكتين «حالة آنية» (الديوان – ص: ٥١).

ثالثًا: السخرية التناصية فى الخطاب السياسى:

ربما كان التناص مع الخطاب السياسى المركز الذى منه (من رؤيته) تتنوع التناصات الأخرى داخل إطار موحد من اغتراب «الذات»، فالحدث السياسى ومنطوقه هو الحافز الآنى للذات لتتخذ موقفها، لا منه فحسب، وإنما من مبرراته فى الخطابات الأخرى. ولهذا السبب لم تكن السخرية التى تؤطر داخلها الواقعة التناصية مجرد ناتج دلالى، وإنما تشكيل يمتلك آلية استيعاب، (يقول) الشاعر:

محفوفًا أمضى .
طلل .
وفوق رأسى غيمة من حديد
(لن ينالنى – إذن – قصف الطائرات «الشبح»،
ولا مدافع الأسطول ، أو صواريخ «باتريوت»)
تهطل المن والسلوى ثلاث مرات يوميًا
(الديوان – ص ٢٦ ، ٢٧)

وفى موضع آخر تتضح السخرية نفسها أكثر:

أهذه خاتمة الأرض أم الفاتحة ؟
شجر ذاهل يسير نائمًا .
رمال أمة لها لغة ودين ولحى أنيقة .
(لها عواصف الصحراء، أيضًا) .
(الديوان – ص: ٦٨).

إن التناص، مع الخطاب السياسى، ليس واقعة لغوية – دلالية فحسب، بل فعالية ممتدة تصيب الوحدة المعجمية فضلا عن تركيبها كذلك، ففى «المثال» الأسبق نجد أن التركيب: «محفوفًا أمضى» جامع على المستوى الدلالى لما يليه حتى ليقوم بحذف إحدى عروتى الجملة التالية: «طلل» لدلالة الوحدة المعجمية «محفوفًا» عليه (ما حولى)، وتمثل الجملة الثانية البعد الثانى لوجود «الذات» واقعيًا، أى البعد الرأسى، هذا المتمثل فى غيمة يقوم «شبه الجملة» باستلابها تمامًا من حقلها الخصيب مدخلا إياها فى حقل لا يتكشف إلا مع تفجر مكبوت الذات وهو يتناص مع حدث سياسى – عسكرى استطاع بكفاءة خارقة للعادة (اختراق النظام العالمى الجديد لكل العادات) أن يؤسس خريطة مبدعة تمامًا لجغرافية «الذات» الشعرية (العربية)، ليس استنادًا إلى خصائص هذه الجغرافية أو تاريخية شاغريها، وإنما إلى ميتافيزيقا جديدة (فى الأقل علينا) هى قوانين السوق. «غيمة من حديد» هى ذاتها «الطائرات الشبح – ومدافع الأسطول – وصواريخ باتريوت»، كل هذا لا يتمتع بوظيفة أحادية – كما قد يتبادر إلى الذهن، فهى – وفقًا لقوانين السوق – تدمر فى مكان ما (العراق مثلا) و«تهطل المن والسلوى ثلاث

مرات (وجبات) يوميًا» فى مكان آخر «فوق رأسى». كأن وظائفها مشروطة بموقف الآخر (موضعه) منها، كافروها للعقاب ومؤمنوها للثواب، هذا الثواب الذى يفتتح دلالة «المثال» التالى حيث تدخل «عواصف الصحراء» معادلا قويًا للغة والدين والهيئة وكأنها القومية البديلة.. .. أية سخرية!!!

يتضح، على ضوء التناص مع السياسى، وأكثر تحديدًا: على ضوء التناصين السابقين، لماذا يدخل الخطابين الدينى والتاريخى مجال تناص الشعرى معهما. إن «الدين» و«التاريخ» ثوابت الشخصية القومية، وحين تتحول إلى متغيرات، لأسباب معروفة وأخرى مجهولة بالقدر نفسه، يكون التناص معهما أبعد أثرًا فى استكناه وضعية الذات الراهنة.

تبقى أخيرًا ظاهرة تناصية لم تتم الإشارة إليها هى: التناص مع الخطاب الجمالى (الشعرى) باقتناص (اقتباس) بعض منطوقاته أو أسماء أعلامه، وهذا وذاك يتم على أساس وعى «الذات» وعيًا انتقائيًا بالدور الذى يمكن أن تلعبه وهى تدخل فى عملية تذاوت ـ على المستوى الجمالى ـ مع شخصيات إنتاجه، وجميعها كانت شخصيات متمردة أو هامشية فى مجتمعها: الحطيئة، بشار، أبو نواس المتنبى، رامبو، ماياكوفسكى، ريتسوس...

إن «التناص»، فى ديوان (هكذا قلت للهاوية)، وتنوع ظاهراته وآليات استيعابه، كل هذا، يؤشر إلى تأسيس «العمل» لجمالياته ارتكازًا إلى «نفى نفيها»، بهدف استبعاد خطاب السلطة (الخطاب الكلى الجامع)، وقمعه عن الفعل، بإدخال خطاباته الفرعية ضمن تشكيل «النص الشعرى» ولكن، فى الوقت نفسه، خاضعًا لتوجيه هذا التشكيل ورقابة إنتاجيته الدلالية.

والتناص، فى (هكذا قلت للهاوية) رفض يتجذر جماليًا بتعرية الخطاب النقيض، لا عن منطوقه، ولكن ـ كذلك ـ عن إيديولوجيته واستراتيجيات تحقيقها، فتسقط الأقنعة الرمزية جميعًا ويتجلى وجه السلطة بقسماته الفسيفسائية الشوهاء.

والتناص ـ أخيرًا ـ فى الديوان مساحة لاستعلان «الذات» المقموعة والمهدرة، الذات/ الضحية؛ فتفكيك بنية الخطابات المتناص معها والانتقاء منها يعمل، من جهة أخرى، على بناء الضحية التاريخية لامتلاك تلك الخطابات بنية/ سلطة منغلقة على ذاتها وأقنعة / رموزًا تمتلك أنساقها قدرة فائقة على اقتناص ما سواها واحتوائه وتحويله، ومعيدة ـ فيما بعد ـ لهذه الأنساق انتظامها الذاتى، مزيفة أى وجود لكل ما سواها وكأنها مطلق من المطلق.

عبر «التناص» ـ إذن ـ تتجلى «الذات»/ الضحية وتستعلن مأساتها، ويتضح بعد آخر من أبعاد جماليات ديوان (هكذا قلت للهاوية) هو: بعد الخبرة الحسية التى تجسد وعى تلك الذات بوضعيتها داخل النص/ خارجه، فغياب المطلق من مساحة وعى الذات بذاتها وبواقعها جماليًا يفترض حضور النسبى، وبتعبير أدق: حضور الإنسانى، ليس قيمًا ومثلاً، ولكن حضورًا جسديًا، باعتبار الجسد هذا السطح المصقول للغاية من الحواس والأعصاب والخلايا الذى عليه تقوم العلاقات الأولية، وفى الوقت نفسه الجوهرية للذات بواقعها.

على ضوء ما سبق يمكننا تفسير مفارقة حضور «الذات» «أنا» فاعلة ومنفعلة فى التشكيل اللغوى وما تفترضه «الكتابة»من غيابها عن «الفعل» فيها أو «الانفعال» بها، ذلك أن الكتابة لغة شيئية بكل ما تعنيه الكلمة.

ليس ثمة تناقض ما، فإن وصف ظاهرة ما وصفًا بانيًا لماهيتها ليس حصريًا إطلاقًا إنما أغلبى، وانشغال الديوان فى معظمه بتأسيس جمالياته ضمن الإنتاجية الحرة المسماة كتابة لا يمنع أن تمتلك أشياء هذه الكتابة ـ بما فيها «الذات» ـ أصواتها، دون أن يخدش ذلك من وجودها الكتابى.

أخيرًا، فربما لم يترشح عن إبداع الحداثة الشعرية ـ إلا قليلاً ـ مثل هذا الوعى الفادح الدلالة بمأزقية حداثة «الذات» فى بنية مجتمعية متخلفة تمتلك سيرورتها ـ فقط ـ بفضل آليات متكاملة للقمع، قمع الروح والعقل، فضلا عن قمع الجسد.

الهوامش:

١ ـ رفعت سلام، **هكذا قلت للهاوية** . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣.

٢ ـ رولان بارت ، **درس السيميولوجيا** . ت: عبد السلام بنعبد العالى ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ٣: ١٩٩٣ ، ص ١٢.

٣ ـ ن. م ، ص ١٤.

٤ ـ جاك ديريدا، **الكتابة والاختلاف**. ت: كاظم جهاد ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١: ١٩٨٨ ، ص ١٠٧.

٥ ـ ف. دى. سوسير ، **علم اللغة العام** . ت: دريوئيل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، الموصل ، ط ٢: ١٩٨٨ ، ص ٤٨.

٦ ـ تيرى إيجلتون ، **مقدمة فى نظرية الأدب** . ت: أحمد حسان ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩١ ، ص ١٧١.

٧ ـ يراجع: فاطمة الطبال بركة ، **النظرية الألسنية عند ر. جاكوبسون**، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١: ١٩٩٣، ص ١٧٧.

٨ ـ يراجع جون كوهين ، **بنية اللغة الشعرية** ، ت: محمد الولى ومحمد العمرى ، توبقال ، الدار البيضاء ، ط ١: ١٩٨٦ ، ص ١٩٦.

٩ ـ سامى أدهم ، **فلسفة اللغة** . المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١: ١٩٩٣ ، ص ١٥٣.

١٠ ـ جون كوهين ، م. س ، ص١٦٩.

١١ ـ **معجم الفيزيقا الحديثة** . مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، الجزء الأول ، ص ١٤٧.

١٢ ـ خوسيه ماريا ، **نظرية اللغة الأدبية** . ت: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د. ت ، ص ٢٢٢.

١٣ ـ ن. م ، ص٢٢٥.

١٤ ـ والتر ج. أونج ، **الشفاهية والكتابية**. ت: حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٩٤ ، ص ٢٢٢.

١٥ ـ محمد بنيس ، **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب** . دار التنوير ، بيروت ، ط ٢: ١٩٨٥ ، ص ١٠٦.

١٦ ـ Gerard Lapacherie - The Poetic Page - **ALIF** - The American University in Cairo - cairo , 1982, p. 60

١٧ ـ خوسيه ماريا . م. ش ، ص ٦٥.

١٨ ـ روبرت همفرى ، **تيار الوعى فى الرواية الحديثة** . ت: محمود الربيعى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٥.

١٩ ـ آدام شاف ، **اللغة والواقع** ، ضمن كتاب: **المرجع والدلالة فى الفكر اللسانى الحديث** ، مجموعة مؤلفين ، ت: عبد القادر قنينى ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٣٥.

٢٠ ـ ن. م ، ص ٣٩.

٢١ ـ جون كوهين ، م. س ، ص ١٠٣.

٢٢ ـ تيرى إيجلتون ، م. س ، ص ٢٠٣.

٢٣ ـ جون كوهين ، م. س ، ص ١٠٥.

طه حسين

تفكيك مبدأ المقايسة

عبدالله إبراهيم*

- ١ -

ظهر طه حسين فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكأنه سهم انتزع عذرية الخمول التى يحتمى بها الفكر العربى، ومنذ ذلك الوقت تفجّرت حوله مواقف متباينة، أفضت إلى ظهور «قراءات» متضادة لفكرِه ورؤيته ودوره فى الثقافة العربية الحديثة. وانتظم حوله مع الزمن ضربان من القراءة، قراءة أولى اعتبرته مهدداً لمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة، وقرأته ضمن سياق ثقافى له مقولاته المستقرة الثابتة التى احتجبت وراء تصورات دينية وفكرية محددة، لم تكن قادرة على تجديد ذاتها طبقاً لمقتضيات التحديث العام الذى شهده العصر[١]. وقراءة ثانية مضادة تماماً أدرجت طه حسين ضمن مشروع التحديث، واعتبرته ممثلاً لحركة التنوير فى الثقافة العربية، وقرأته فى ضوء المقولات التى شاعت فى أوروبا إبان القرنين الثامن والتاسع عشر، وهى الحقبة التى عرفت بعصر التنوير، باعتباره ثمرة صراع الفكر العقلى والتجريبى ضد الكنيسة منذ بداية عصر النهضة. وجرت مقايسة بين طه حسين من جهة ومفكرى عصر التنوير من جهة ثانية، فاعتبر مشروعه الفكرى «قمة عصر التنوير فى عالمنا العربى المعاصر»[٢]، وأنه ثورة «تنويرية»[٣]، أو أنه «ذو طبيعة تنويرية»[٤]، كما وصف بأنه مشروع تنويرى جذرى وشامل يتضمن عناصر عقلانية تنويرية كونه نقل النظرة إلى التراث من الحيّز اللاهوتى الذى يقدس الماضى ويسمو به عن النقد إلى الحيّز التاريخى الذى يرى الماضى صيرورة موضوعية ينبغى أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، وأنه واجه التزمت الدينى مواجهة جذرية لم تخف حدتها على مر الأيام، وأنه آمن بوحدة الثقافة الإنسانية، وجمع بين الفكر والممارسة فى وحدة مدهشة، وأخيراً أدرك العلاقة العضوية بين حلمه التنويرى وبين الأرضية السياسية

* باحث عراقى، كلية الآداب - زوارة ليبيا.

والاجتماعية، فلا تقدم دون عقلانية، ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل(٥). وعلى هذا عُدَّ «رمزاً ساطعاً» من رموز التنوير»(٦).

تظهر «قراءات» طه حسين، وكأنها ملتبسة مع ذاتها، أكثر مما هى معنيّة بموضوعها، ومع أن خطاب طه حسين نفسه لايخلو من تموّج وإيحاءات، ومسيرته الفكرية لم تستقم متصاعدة فى خط متدرّج، إنما شهدت التواءات وانكسارات، فإن تلك القراءات لها أزماتها وأشكالاتها الخاصة، ذلك أنّ كلا منها أنتجت طه حسين طبقاً لمقاييسها، فركّبت له ولمشروعه الفكرى والنقدى صورة معينة توافق «المرجعيات» التى تصدر عنها. ففى القراءة الأولى، وهى الأسبق زمنا، ركّبت له صورة المارق الهدّام الذى لايتورّع عن العبث بمقدسات الذاكرة الجماعية «للأمة» والذى طال شكّه كل شئ، وفى القراءة الثانية ظهرت صورته على أنه فى طليعة النخبة الحيوية والفاعلة والمستنيرة التى تريد أن تدفع «الأمة» إلى ميدان الفعل العقلى الحداثى، وتقطع الصلة مع كهوف الظلام وغياب الوعى. ويتأتى الالتباس الخاص بهاتين القراءتين من أنهما تتقصّدان عسفاً إدراج طه حسين فى سياق يوافق مقاصدهما، أكثر مما يعنى بطه حسين نفسه. فالانقسام على الذات، واستبداد ثقافة التطابق مع النفس من جانب، والتطابق مع ثقافة الغرب من جانب آخر، دفع إلى الأمام بطه حسين، ليكون هادماً وبانياً فى الوقت نفسه. ومع أن فعل الهدم يقترن غالباً بفعل البناء، وفعل البناء يقترن هو الآخر بفعل الهدم فى الممارسة الثقافية المسؤولة، فإن ظهور طه حسين، مرة على أنه يهدم كل شئ ولايبنى شيئاً، ومرة على أنه يبنى من لاشئ، هذا الظهور الذى يعبر عن طبيعة الازدواج فى قراءاته، إنما يتصل أساساً بالانقسام الشديد فى الوعى الذى يبلغ به الأمر أن ينتج النقائض فى آن، أصبح طه حسين فى كل قراءة شيئاً ونقيضه، ومن ورائه، تصطرع رؤى لها مرجعيات متعارضة، ففى مراياها يظهر طه حسين متناقضاً، ذلك أنّ كلاً منها يستثمره للبرهنة على فرضية، وأثبات قضيّة، والدفاع عن مفهوم معين. وليس أفضل من هذه القراءات وسيلة لاستكشاف، ليس صورة طه حسين نفسه، إنما طبيعة الإكراهات التى تمارسها القراءة الإسقاطية وهى تسعى إلى تمرير أهداف، أو الذود عنها، من خلال إعادة إنتاج لموضوعاتها، توافق فيها الأفق العام لمقاصدها.

استأثر «حكم القيمة» بمكانة الصدارة المطلقة فى معظم القراءات التى اختصت بطه حسين؛ بوصفه ناقداً ومفكرا. والواقع، فإن الانقسام حوله مبعثه فى الأساس استناد القراءات الى أحكام قيميّة بصدده، أحكام تستمد «مشروعيتها» النقدية من أنها تلعب على نوع من مسار التلقى الخاص بالأفق الذى يترتب فيه عمل طه حسين، فمرّة تكثّف حضوره وصورته ودوره، ومرة تقصيه وتستبعده، وفى كل مرة تسقط عليه فائضاً من مقاصدها، فتكثيف حضوره يستدعى أن تعاد قراءاته فى ضوء إنجازات العقلانية وعصر التنوير، واصطناع سياق يغذّيه بكل أسباب القوة ليمارس فعله على غرار أقطاب التنوير الغربى، وإقصاؤه واستبعاده يستوجب أن يُكره على أن يوضع ضمن مسار يرفضه بالأساس، مسار يشيع أولاً بمجموعة من المفاهيم المقدسة، فيظهر طه حسين وهو يعمل على تقويضها وهدمها. ومع أنه ليس ثمة قراءة بريئة بإطلاق، فإن المبالغة فى إسقاط المقاصد والأهداف فيما يخص قراءات طه حسين تبدو، أول وهلة، كأنها صممت لغاية المبالغة. بيد أن الأمر يفهم إذا عرفنا أنها تعبر عن ازدواج خطير فى ثقافتنا الحديثة، ازدواج يتجاوز «الاختلاف»، لأنه لايقُر به ولا يؤمن بالتنوع، ويسعى إلى «المطابقة» بكل دلالاتها، فطه حسين يكثّف حضوره ليطابق الآخر وثقافته، وهو فى الوقت نفسه يقصى ويستبعد لأنه يجرح الذات المعتصمة بنفسها، والمتطابقة مع منظومة شديدة التماسك من التصورات الموروثة. فى المرة الأولى تريد «قراءة» طه حسين أن تدافع عن نفسها من خلاله، وفى المرة الثانية تريد القراءة الأخرى أيضًا الدفاع عن نفسها من خلال الهجوم عليه. وخطاب طه حسين يجهّز تلك «القراءات» ببعض مقاصدها. ولكنّ كثيراً منها يجد حضوره بسبب الاصطراعات العميقة التى تمور بها الثقافة العربية الحديثة.

ـ٢ـ

لاينطلق طه حسين فى تصوره ثنائية الشرق والغرب من اعتبار جغرافى، إنما من اعتبار ثقافى، فثمة مجالان ثقافيان، أحدهما «الشرق البعيد» ويقصد به الهند والصين واليابان،

والآخر «الغرب» الأوروبى، وبينهما، حسب طه حسين، «الشرق القريب»، وهو مصطلح مهجّن يأخذ اسمه من المجال الأول ومضمونه من المجال الثانى، هذا الشرق المهجّن هو ما يصطلح عليه الآن جغرافياً بـ«الشرق الأوسط» الذى يعتبره طه حسين امتداداً طبيعياً لمجال الغرب من ناحية ثقافية منذ الرومان. والواقع فإنّ هذا التصور قد أشاعته الثقافة الغربية المتمركزة على ذاتها، التى أعلت من مفهوم الغرب على أنه مكون ثقافى لا يتمثل ابداً لشروط الجغرافيا، ووجد له تعبيراً فى ثقافة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى أوروبا. وفكرة الفصل بين الشرق والغرب استناداً إلى تباين منظومات القيم الأخلاقية والعقلية والفكرية، تجد لها حضوراً فاعلاً فى فلسفة الروح عند هيجل، وتجلّت بأفضل أشكالها فى مفهومه للتاريخ الإنسانى، إلى ذلك، فإنّ هيجل نفسه قد مايز بين الشرق «البعيد» والشرق «القريب»، وألحق الثانى رمزياً بالغرب. وهو تصور شاع فى الفكر الغربى الحديث والأدبيات الاستشراقية، ودخل مكونا «أساسيا» فى وعى كثير من «رواد التجديد» فى الثقافة العربية الحديثة، بوصفه «حقيقة ثقافية» ثابتة، و«موضوع الغرب»، بكل أشكالاته الثقافية والسياسية والاقتصادية، لم يثر عند أولئك الرواد بالطريقة التى يثار بها الآن، ولم يكن ثمة انفصال إجرائى يضعه أولئك بينهم وبين «الآخر الغربى»، يمكّنهم فى الأقل من إجراء حوار نقدى معه، إذ إنّ الفروض الأولية للتفكير الصحيح كانت مستمدة من الثقافة الغربية نفسها، وسؤال النقد بمعناه الشامل لم يكن مثاراً، على العكس كانت الدعوة للتوحد مع الغرب، عند أولئك الرواد ـ وفى طليعتهم لطفى السيد وسلامة موسى وطه حسين ـ تعبّر ضمناً عن إيمان مطلق بأنّ أسلوب التقدم الغربى هو الأسلوب الوحيد فى الرقى والتطور، وأنّ تجربة الغرب يجب أن تحتذى باعتبارها تجربة كونية، ولم يلتفت للشروط التاريخية، وجرى تجاوز للأنساق الثقافية، واختزلت العلاقة بين «الشرق القريب» و«الغرب» إلى عملية تجريدية ذهنية، وبما أن الغرب، قد أفلح فى تحقيق تقدم مشهود لا خلاف حوله من ناحية علمية وصناعية وكل مايتصل بهما، وذلك بعد أن تخلص من عبء التدخل الكنسى فى مسار الحياة الاجتماعية، فالواجب يقتضى محاكاته فى تجربته، دون الاهتمام بالشروط المباشرة التى احتضنت تلك التجربة. لقد تم تجريد الغرب من بعده التاريخى المباشر، وهو بالضبط ماحققته المركزية الغربية، وتبعاً للكيفيات التى أنتج بها الغرب بدفع من تلك المركزية فهمه الرواد العرب ـ الذين وجدوا أن «التجديد» و«التحديث» إنما هما ضرورة تفرضها أولاً علاقة الشرق القريب المخصوصة بالغرب، وتقتضيها ثانياً حالة التخلف التى يغطس فيها ذلك الشرق. كان هذا الشرق عالماً خاملاً، وهو بأمس الحاجة لأن تخترقه حيوية الغرب، لتوقظه من سباته، وتدرجه مرة أخرى فى سياق الثقافة الغربية التى وجدت لها مكاناً «طبيعياً» منذ الإسكندر المقدونى. ودعماً لهذا التصور يحاول طه حسين فى (مستقبل الثقافة فى مصر) أن يبرهن على أن العلاقة الوثيقة بين «العقل المصرى» و«العقل اليونانى» وعلى «شدة اتصال مصر باليونان فى القديم» وعلى «تشابه الإسلام والمسيحية فى علاقتهما بالفلسفة» وعلى أن «العقل الإسلامى كالعقل الأوروبى» وعلى التماثل فى طرز الحياة المصرية والأوروبية، بحيث يكرس دعوته لقضية مهمة وأساسية، وهى «أن نمحو من قلوب المصريين أفراداً وجماعات هذا الوهم الآثم الشنيع الذى يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبى، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبية، ومنحوا عقولاً غير العقول الأوروبية»(٧). وعلى هذا، فإنه ينبغى أن «نتعلم كما يتعلم الأوروبى، ونشعر كما يشعر الأوروبى، لنحكم كما يحكم الأوروبى ثم لنعمل كما يعمل الأوروبى، ونصرف الحياة كما يصرفها». وعلّة ذلك أنّ مصر كانت «دائماً جزءاً من أوروبا فى كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»، وإيمانه، بأن ثقافة الشرق القريب جزء لا يتجزأ من حضارة الغرب، منذ أصولها الإغريقية إلى العصر الحديث، تجعله يتبنى مبدأ «المقايسة» ليثبت أنّ الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من تلك الحضارة، فاستناداً إلى الشاعر الفرنسى بول فاليرى، فإنّ «العقل الأوروبى» يرد إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان ومافيها من سياسة وفقه، والمسيحية ومافيها من دعوة إلى الخير وحثّ على الإحسان. وعلى هذا، فإنّ الحضارة الأوروبية الحديثة

شديدة الصلة بمصادرها الإغريقية والرومانية والمسيحية. وهنا يتدخل طه حسين قائلا: لو أردنا أن نحلل العقل الإسلامى فى مصر والشرق القريب، أفتراه يتحلّ إلى شئ آخر غير هذه العناصر التى انتهى إليها تحليل بول فاليرى؟»

ويستطرد بعد ذلك ليبرهن على المماثلة بين الاثنين:

خذ نتائج العقل الإسلامى كلها، فستراها تنحلُّ إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنّية، التى مهما تكن مشخصاتها فهى متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين مهما يكن أمرهما، فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامى الكريم، وما يدعو إليه من خير، ويحثّ عليه من إحسان، ومهما يقل القائلون، فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متمماً ومصدقاً للتوراة والإنجيل.

وعلى هذا، تظهر النتيجة الآتية، وهى أنه «مهما نبحث ومهما نستقص، فلن نجد ما يحملنا على أن نقبل أنّ بين العقل الأوروبى والعقل المصرى فرقاً جوهرياً». فإذا كانت هذه هى النتيجة، فليس أمامنا إلا أن نتصل بأوروبا «حتى نصبح جزءاً منها لفظاً ومعنى وحقيقة وشكلاً». وليس لنا أن نمتلك مقومات الحياة بدون ذلك الإندماج الكلى، بحيث «نُشعر الأوروبى بأننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها»[٨].

إن المماثلة بين «أوروبا» و«مصر» متجّذرة فى وعى طه حسين، وما حصل أن مصر تخلفت عن نظيرتها، لأسباب خارجة عن إرادتها، ولأسباب خارجة عن إرادتها أيضاً أمكن إعادتها إلى الفضاء ذاته الذى يجمعها بأوروبا. فى المرة الأولى تدخل العامل «العثمانى» ليفصل بينهما، وفى الثانية تدخلت «الحملة الفرنسية المباركة» لتوصل ما انقطع. وهو يؤكد هذا فى خاتمة أطروحته عن «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» التى أنجزها فى فرنسا عام ١٩١٧ فيقول:

إنى أعتقد أنه يكاد يكون مؤكداً أن الترك العثمانيّين لو لم يوقفوا سير الحركة العقلية فى مصر مدة طويلة لكان الذهن المصرى من تلقاء نفسه ملائماً للأذهان الأوروبية فى الأعصر الحديثة ـ ولاستطاع أن ينال ـ بل أن يقدم ـ قسطه من الرقى العام للحضارة. لكنّ سيادة الترك كانت عقبة كؤوداً فى سبيل ذلك التقدم. فنامت مصر بينما خطت أوروبا خطوات كبيرة. ولم تستيقظ إلا بتأثير الحملة البونابارتية المباركة، فنهضت واحتكت بالأوروبيين الذين غدوا أساتذتها، وإنى أعتقد بمنتهى اليقين أنّ تأثير أوروبا، وفى مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه الماضيين[٩].

تقوم المماثلة فى فكر طه حسين على نوع من «القراءة» لتاريخ الغرب الذى يراه خطاً متصلاًصاعداً يبدأ من اليونان فالرومان فالعصر الوسيط وصولاً إلى العصر الحديث. وبما أن مصر والشرق القريب متصلان بذلك التاريخ، فينبغى قراءتهما فى ضوئه أولاً، ودمجهما فيه ثانياً. فالغرب والشرق القريب ينتميان إلى أصل خالد انبثق فجأة فى الجزر اليونانية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وأمكن للإسكندر أن ينشر شذرات من ذلك الأصل فى الشرق القريب. وبذلك فالأصل واحد، وإذا كانت «صروف الدهر» قد فرقت بين فروع ذلك الأصل، فقد آن الأوان لإعادة الوحدة بينهما. هذه القراءة ستعيد إنتاج وقائع التاريخ طبقا لمقاصدها. فالفتح الرومانى للشرق، ليس غايته أبداً السيطرة على الشرق، إنما غايته «مزج الشعوب» و«إزالة الفروق الجنسية بين الناس» واستخلاص «شعب واحد». والإسكندر ليس فاتحا للأرض، إنما هو «فاتح للعقل»، ولم يكن أبداً «صاحب حرب وقهر وغلب» إنما هو «صاحب مودة ومحبة، وإخاء وتسوية بين الناس» وبما أن أوروبا قد أدركت ماضيها، وفهمت أصولها الإغريقية ـ الرومانية ـ وتمثلت كل شئ فى تاريخها القديم، فخطت فى سلم التقدم، فإن مجاراتها، بالكشف عن الأصل ذاته فى ثقافتنا هو الوسيلة لمجاراتها.

فى كتابه (قادة الفكر) يلح كثيرا على ضرورة الأخذ بالتصور القائل بالمماثلة بين الشرق القريب وأوروبا، منطلقا من قراءة امتثالية لكل ما شاع فى المناهج التاريخية التى تقوم على أساس أن تاريخ الغرب عبارة عن وحدة متماسكة ومطردة من الأحداث، وبأنه ـ ومعه التاريخ الإنسانى ـ محكوم بغائية تقوده إلى نهاية محددة. والمطابقة بين الشرطين التاريخيين للغرب وللشرق القريب مهمة بالنسبة إلى طه حسين، وهو يعبر عن ذلك قائلاً: إن الأوروبيين اتخذوا القاعدة الآتية فى حياتهم:

وهى أن ليس إلى فهم الحياة الحديثة على اختلاف وجوهها من سبيل إلا إذا فهمت مصادرها الأولى، ومصادرها الأولى هى الحياة اليونانية من جهة والرومانية من جهة أخرى، أو قُل هى الحياة اليونانية، لأن حياة الرومان كانت فى أكثر وجوهها متأثرة بالحياة اليونانية.

وتقود هذه المقدمة إلى ما يلى: «إذا كنا قد أخذنا فى هذا العصر الحديث نسلك سبيل الأوروبيين، لا فى حياتنا العقلية وحدها، بل فى حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضاً، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الأوروبيين فى هذه الحياة التى استعرناها. أقول: إننا أخذنا فى هذا العصر الحديث نسلك السبيل الأوروبية فى جميع فروع الحياة، ونعدل عن حياتنا القديمة عدولاً يوشك أن يكون تاماً «...» ما أحسب أننا نكتفى من هذه الحياة بتقليد القردة، وإنما أعلم أننا نريد أن نتخذها حياة لنا عن فهم وبصيرة، وإذن فلنفهمها قبل كل شئ، ولنتبين إذا كان الأمر كذلك ـ كيف كانت حالة الفكر فى تلك العصور اليونانية الخصبة» [١٠].

ويتضح هنا، أنه يريد تقرير الأمر الآتى وهو: بما أن مصادرنا الثقافية نحن والغرب واحدة، وهى «الحياة اليونانية»، فليس أمامنا نحن ألا تمثل تلك الحياة أيضا. وهذا الفهم الذى يختزل «الحياة اليونانية» إلى فعالية عقلية خالدة مجردة عن التاريخ، يجعله لايرى فى تلك الحياة إلا ما يرغب به هو، إلى درجة يصبح فيه أحد أكثر الأحداث خلافية ، وهو فتح الإسكندر للشرق، ممارسة عقلية شفافة لا نظير لها. فالإسكندر، بطل الفتح الرومانى يظهر فى خطاب طه حسين بوصفه «قائد فكر، قبل كل شئ، وبعد كل شئ وفوق كل شئ»، وإليك تفصيل هذا الحكم:

عد إلى الفلسفة اليونانية التى ازدهرت فى القرنين الخامس والرابع قبل المسيح، التى انتهت بإفساد النظم السياسية اليونانية، ولم توفق لإيجاد نظم جديدة تخلفها، عُدْ إلى هذه الفلسفة تجدها كانت تطمح، قبل كل شئ وبدون أن تشعر، إلى توحيد العقل الإنسانى والأخذ بنظام واحد فى التصّور والتفكير والحكم. ولم يكن بد إذا انتصرت هذه الفلسفة من أن تتقارب الشعوب وتتعاون على توحيد الحضارة وترقيتها، وعلى إيجاد نوع إنسانى متحد الغاية متشابه الوسائل فى مساعيه، ولكن ما السبيل إلى انتصار هذه الفلسفة؟ ما الوسيلة إلى تحقيق غايتها هذه؟ أما الدعوة والنشر فما كان من شأنهما أن يضمنا هذا النصر، ولا أن يحققا هذه الغاية، فكيف تتصور انتشار فلاسفة اليونان فى البلاد الشرقية، وإذاعة فلسفتهم فى هذه البلاد، إذا لم يمهد لذلك بإزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين اليونان وغيرهم من الشعوب! فهم الإسكندر هذا وجدّ فيه، فوفق له:

أخضع العالم القديم المتحضّر كله لسلطان واحد، وأزال بين شعوبه الفروق... وأتاح للآداب اليونانية والفلسفة اليونانية أن تتغلغلا فى أعماق الشرق، وتؤثرا فى نفوس الشرقيين، وتصبغاها بالصبغة اليونانية التى كانت أُعدّت من قبل لتكون صبغة عامة خالدة للعقل الإنسانى كله. بل لم يكتف الإسكندر بإزالة هذه الفروق السياسية وإخضاع العالم القديم كله لسلطان واحد، وإنما طمع فى شئ آخر أبعد مدى وأعسر تناولاً، طمع فى إزالة الفروق الجنسية بين الناس، ولم يكتف بخلط الشعوب بعضها ببعض، بل أراد أن يمزجها ويستخلص منها شعبًا واحداً، انظر إليه حين استقر ببابل، وقد أخذ فى هذا

المزج بالفعل، فبدأ يزاوج بين اليونانيين والمقدونيين من جهة والفرس من جهة أخرى، حتى لقد أحدث فى يوم واحد عشرة آلاف من هذه المزاوجة، وأنفق فى تشجيع هذه الحركة أموالاً ضخمة، وجعل نفسه وزعماء جيشة قدوة لعامة الجيش، بل لم يكتف بهذا، إنما أزمع إحداث حركة عامة، وأراد أن ينقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان، وطبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس، ولا يريد بذلك كله إلا مزج الشعوب، وإزالة ما بينها من الفروق الجنسية، ولكن الموت عاجله قبل أن يبدأ فى هذه التجربة التى لو تمت لغيرت وجه الأرض، ولحولت سير التاريخ.

ويضيف طه حسين:

إن الإسكندر لم يكن يريد بالفتح أن يفتح الأرض وحدها، إنما كان يريد أن يفتح معها العقل، بل قل: إنه إنما كان يفتح الأرض تمهيداً لهذا الفتح العقلى، بل لا تستعمل كلمة الفتح، فلم يكن الإسكندر فاتحًا بالمعنى الذى فهمته الأجيال المختلفة، لم يكن صاحب حرب وقهر وغلب، وإنما كان صاحب مودة ومحبة وإخاء وتسوية بين الناس[١١].

لقد حرصنا على تثبيت هذا النص بكامله هنا، لأنه يكشف عن طبيعة قراءة طه حسين للماضى الذى اعتبره الغرب أصلاً من أصوله. فهو يقصى أحداثًا جوهرية، ويستبعد نتائج محققة، ويستبدلها باصطناع تاريخ شفاف، كأن وقائعه تمت فى الأثير. وهو فى الوقت نفسه يسكت عما هو أساسى، ويتحدث عَما هو هامشى، ويخلع على مسار التاريخ بعداً لا يأخذ فى الاعتبار محركاته ومحدداته وموجهاته، وكل ذلك ليصوغ رسالة أخلاقية خالدة كان الغرب ومازال ينهض بها، حسب تصور طه حسين، و«بى وحدة العالم فى فضاء عقلانى يقود إلى تقدم وتطور دائمين، إن الغرب ذو طابع كونى برسالته الأخلاقية منذ الإسكندر فلم لا يكون الآن كذلك! إنه بحسب هذا التصور يمضى بمشروع الإسكندر، ليس هذه المرة فى الشرق، إنما فى العالم بأجمعه، يحطم الكيانات السياسية، ويهدم التشكيلات الاجتماعية، ويقوّض الأنساق الثقافية، لأن وجود تلك الكيانات والتشكيلات والأنساق يحول دون حضور الفكر الغربى الخالد الذى يستمد شرعيته من اليونان. فالغرب ذو مشروع إنسانى شامل منذ البداية. هذه باختصار، شديد هى رسالة «الرجل الأبيض». إنه، رافعًا شعار الكونية، يستأثر بكل شىء، إن طه حسين، لم يقل أبداً إن تلك الفلسفة اليونانية الساعية إلى «توحيد العقل الإنسانى»إنما استقرت على هيئة مفاهيم مجردة يتداولها صفوة من اليونانيين أنفسهم، بمعزل عن الحركة الشاملة للحياة، وهى فى نهاية المطاف لم تعالج إلا هموماً ذهنية غاية فى التجريد، ولم يقل إن عملية المزج بين الشعوب التى أشار إليها، إنما هى اغتصاب شامل لعشرة آلاف سبيّة مشرقية من قبل عشرة آلاف جندى رومانى، وإذا كان الإسكندر، حسب طه حسين، قد جعل «نفسه وزعماء جيشه قدوة» فإنما لأنه استأثر لنفسه ولقواد جيشه بالأميرات، ولم يكن يريد بنيته فى «نقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان»، إلا قلع بؤر التمركز القوية فى فارس وإعادة توطينها فى أماكن نائية للسيطرة عليها، وهى ممارسة شاعت بعد الإسكندر، فاقتلعت مجموعات عرقية كثيرة من أوطانها واستبعدت إلى مناطق بعيدة، أما ما عبّر عنه بأنه نقل «طبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس» فهو لا يعدو أحد احتمالين؛ نفى من يعارضه، أو منح الرومانيين امتياز السيطرة على المشرق واستيطانه. وما حصل بعد ذلك يبرهن على خطأ تفسير طه حسين، فقد تقاسم قواد الإسكندر تلك البلاد المفتوحة، وعدت إلى قرون طويلة ممتلكات رومانية. إلى ذلك، فإن قراءة طه حسين المشبعة بالموجّه الغربى المتمركز حول ذاته، تسوغ نشر الفكر بقوة السلاح، فتجعل منه «إيديولوجيا» مرتبطة بغايات وأهداف معينة، فحسب هذا المنظور، لا يمكن لفلسفة هادفة إلى «توحيد العقل الإنسانى» وساعية إلى إيجاد «نوع إنسانى متحد الغاية، متشابه الوسائل» أن تنتشر بـ «الدعوة» فى ذلك المشرق الغارق فى خموله وسكونه، فلابد والحال هذه من «إزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية»؛ أى القضاء على

الكيانات والتشكيلات القائمة. هنا، يظهر الإسكندر بوصفه بطلاً أدرك معنى الرسالة التى ينبغى عليه القيام بها، لقد «أخضع العالم القديم المتحضر كله لسلطان واحد» فأتاح بذلك للثقافة اليونانية أن تتغلغل فى المشرق، وتوقظ المشرقيين من سباتهم، فاصطبغوا بالصبغة اليونانية. فإذا كان الأمر كذلك، فلا يعد فاتحاً، بل ينبغى استبعاد هذه الكلمة، فقد كان قائداً فكرياً غايته دمج الأجناس فى ظل ثقافة خالدة.

لقد انتزع طه حسين وقائع هامشية جداً، واصطنع سياقاً ثقافياً أدرج فيه الإسكندر، فظهر حاملاً رسالة أخلاقية فريدة، لا مثيل لها، إلا رسالة الرجل الأبيض فى العصر الحديث، أقصى تماماً الحروب الدموية القاسية بين اليونان وفارس وبين الرومان وفارس، وتناسى آثار تلك الحروب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، واختزل الصراع بأجمعه إلى رغبة الإسكندر فى فتح جسر يدشن من خلاله ممراً للثقافة الإغريقية إلى الشرق. ومن الواضح أن هذه القراءة تنهض على مسلمات نقضت فى الغرب نفسه فى كثير من الأوساط الفكرية والتاريخية، لأن آلياتها تفتقر لقوة التبصر بأسباب الوقائع ودوافع الأحداث، وهى آليات مرتبطة بنوع من التفكير الرغبوى الاختزالى الذى يندفع فى إضفاء مسوغات بسبب من قصور واضح فى الحفر النقدى الدائم المسكون بالسؤال، وجمع الأسباب وعرضها، دون التورط بأحكام ذاتية تجزيئية لأن هذه الأحكام سرعان ما تنقض نفسها بنفسها، فطه حسين نفسه، فيما يخص موضوع الإسكندر كان قد ركب للإسكندر صورة مناقضة فى مقدمته لكتاب أرسطو (نظام الأثينيين) الذى أصدره مترجماً عام ١٩٢١، وذلك قبل سنوات قليلة من الصورة الأخاذة التى ركبها له فى كتاب (قادة الفكر) الصادر فى عام ١٩٢٥. فقد قال بأنه:

> لم يكد يقهر الفرس، ويملك بابل وغيرها من المدن الشرقية المقدسة حتى طغى وتجبر وراودته أحلام لأن «يكون ملكاً شرقياً»، وسلك فى ذلك سبيل ملوك الشرق من المصريين والفرس، فأراد أن يعبد وأن يتخذ إلهاً [١٢].

ومع أن طه حسين يمر بسرعة على موضوع «الدمج العرقى»، إلا أنه يتجاوزه بسرعة إلى قضية الغرور والطغيان عند الإسكندر، وينبغى علينا أن ننزّل دلالة «يقهر فارس» و«يملك بابل» و«طغى» و«تجبرّ»، ورغبته بأن يؤله ويعبد فى سياق الحكم الذى يصدره طه حسين، لتتكشف لنا الصورة المناقضة لما ظهر عليه فى قادة الفكر.

ومادمنا معنيين هنا بقراءة طه حسين، وآلياتها، وتناقضاتها فمن المفيد القول إن ذلك التناقض لم يقتصر على حالة الإسكندر، فكل قراءة لا تتوفر على شروط موضوعية تصل إليها بواسطة التصنيف والتحليل والاستنطاق، تجد نفسها فى خضم تناقضات مستمرة. لأنها فى كل مرة تريد أن تصل إلى «الحقيقة» بطريقة غير مؤهلة لتثبيت تصور متجانس للمقروء، ولهذا تتدافع فروضها ونتائجها، وتتقاطع بحيث تنفى ما تثبته وتثبت ما تنفيه، فلأن قراءة طه حسين للموروث الإغريقى تمت فى ضوء موجهات إيديولوجية اشاعتها أساساً فلسفة القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فإن تلك القراءة تندرج فى ولاء للمناخ الذى أشاعته تلك الفلسفة، فمعروف أن تاريخ الفلسفة الغربية الحديث ينفى ـ فى معظمه ـ الأصول المشرقية للفكر الإغريقى، ويقصر ذلك على ممارسات عملية تفتقر إلى البعد النظرى، وعليه فالفلسفة الإغريقية ظهرت على غير منوال، دفعت بها إلى الوجود القدرة التأملية الخاصة عند الشعب اليونانى، وعلى هذا فهى ليست مدينة لغيرها، إنما هى خلق وابتداع خاص. وما إن يصار إلى تقريظ الفلسفة الإغريقية إلا ويصار بالمقابل إلى دمغ «الفلسفة المشرقية» بشتى الصفات الدونية، منها عدم الاصطلاح عليها بـ «فلسفة» إنما «فكر شرقى» ملتبس بالتأملات الدينية المندهشة التى لا ينتظمها إطار نظرى تجريدى. ويلاحظ أن طه حسين يمتثل تماماً لهذه القراءة، وسرعان ما يفضى به ذلك إلى التناقض، والنتائج المتعارضة، ففى كتاب (قادة الفكر) الذى أشرنا إليه من قبل، يقلل من أهمية الأثر المشرقى فى الفلسفة اليونانية، محتذياً حذو تاريخ الفلسفة الغربية، فاليونانيون (لم يأخذوا عن الشرقيين) شيئاً يذكر، «ولئن كان البابليون قد رصدوا النجوم ووصلوا من ذلك إلى نتائج قيّمة، فهم لم يضعوا علم الفلك، وإنما هذا العلم اليونانى لم ينشأ عن النتائج البابلية، وإنما نشأ عن البحث اليونانى والفلسفة اليونانية، ولئن كان المصريون هم

الذين وضعوا علم الهندسة، وإنما اليونان هم الذين ابتكروه ابتكاراً، وهذا يقود إلى أن اليونانيين يختلفون عن الشرقيين تماماً، في أنهم:

> أوجدوا المذاهب الفلسفية المختلفة التي حاولت منذ القرن السادس قبل المسيح فهم الكون وتفسيره وتعليله، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة، فلسفة ما بعد الطبيعة، وما نشأ عنها من أنواع البحث التي نظمت العقل الإنساني، ولاتزال تنظمه إلى الآن، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة الخلقية التي أنشأت علم الأخلاق والتي لم يعرفها العالم القديم من قبل.

وهذا التفريق المبدأي سيكون مقدمة تقود طه حسين إلى الامتثال للفكرة القائلة باختلاف طبائع الشعوب، وتمايزاتها العقلية والإدراكية والعرقية، فيقول:

> يجب أن نلاحظ أن العقل الإنساني ظهر في العصر القديم بـ مظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص، وهو الذي انتصر، وهو الذي يسيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقي انهزم مرات أمام المظهر اليوناني، وهو الآن يلقي السلاح ويسلم للمظهر اليوناني تسليماً.

ثم يصل إلى تثبيت الفوارق الأساسية بينهما:

> بينما نجد العقل اليوناني يسلك في فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفي الذي نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطاطاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيجل وسبنسر، نجد العقل الشرقي يذهب مذهباً دينياً قائماً في فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهان في عصوره الأولى، وللديانات السماوية في عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليوناني الغربي بالفلاسفة[١٣].

ينتهي طه حسين، إذن، إلى تثبيت التمايز القائم على التفاضل، فالعقل اليوناني كونه إنسانياً يسلك في فهم الطبيعة سلوكاً عقلياً، فقد ظفر بالنصر، وسيطر على العالم، أما العقل الشرقي فهو عقل ديني، تأملي، اعتباري، يقنع بالظواهر، ولا يبحث في عللها وأسبابها، ومن ثم فقد انهزم. ومن بين أطراف هذه الموازنة، تنبثق شروط المفاضلة التي ترتب شأنها في سياق ثقافي يجعل العقل هو الحكم النهائي: العقل الشرقي تتكون ماهيته من المادة الدينية، فيما تكون المادة الفلسفية هي ماهية العقل اليوناني. وعلى هذا، فالشرق مصدر الإلهامات والنبوات، فيما الغرب منبع الفلسفة والعلم. الشرق مهد الأنبياء والرسل والكهّان، أما الغرب فوطن الفلاسفة والعلماء والباحثين. وفي كل هذا، فإن طه حسين يمتثل تماماً لشروط القراءة المتمركزة على ذاتها، التي أنتجها فكر حديث في الغرب، خلع على الثقافات سمات نهائية، وصفات ثابتة، وركّب للشرق صورة متخيلة مشبعة بالسكون والخمول والتأمل والاعتبار، وللغرب صورة متخيلة تمور بالحركة والحيوية والبحث والاستنتاج، واستبعد الشروط التاريخية للتجارب الثقافية، وتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، جاعلاً التعارض سداً منيعاً بين الاثنين، استناداً إلى القول بالتضاد في الطبع والفكر والعرق. وضمن هذا الأفق العام للتصور تتدرج قراءة طه حسين. ولكن سرعان ما تتناقض النتيجة التي يصل إليها مع نتيجة مختلفة تماماً، بل ومضادة، وذلك حول الموضوع نفسه، وفي المصدر نفسه. ففيما يقرر في الصفحات الأولى من كتاب (قادة الفكر) ذلك التمايز بين العقلين اليوناني والشرقي، معطياً أفضلية للأول الذي انتصر وسيطر، فإنه في الصفحات الأخيرة من الكتاب ينتهي إلى نتيجة معاكسة، ويقرر أنه:

> ليس هناك علم شرقي وعلم غربي، وليست هناك فلسفة شرقية يعجز الغربي عن فهمها، ولا فلسفة غربية يقصر الشرقي عن إساغتها، كل ذلك أثر من آثار الإسكندر، فهو الذي قارب بين الشرق والغرب، ومزج العقل الشرقي بالعقل الغربي[١٤].

تقود هذه القراءة إلى سلسلة مطردة من التناقضات في الأحكام، نجدها كثيراً عند طه حسين، لأن جانباً من بحثه الفكري والنقدي يقوم على مبدأ «المقايسة». ففي قضية الشك في الشعر الجاهلي، وهي واحدة من أشهر القضايا التي أثارها في تاريخ الأدب العربي، نجد أنه «يقايس» بين مرحلة

البداوة اليونانية ومرحلة البداوة العربية، وذلك فى كتاب (قادة الفكر)، فبما أن بداوة اليونان الشعرية تجلّت فى شعر «هوميروس» وخلفائه، وعليها قامت فلسفة «سقراط» و«أرسطاطاليس» وأدب «إسكولوس» و«سوفكليس»، فإن البداوة العربية تجلت فى الشعر الذى سيطر عليه «امرؤ القيس والنابغة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الذين نبخسهم أقدارهم، ولا نعرف لهم حقهم»[١٥] وهم الذين كانوا بشعرهم وراء ما ظهر لاحقا فى الحضارة العربية «من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال». فالشعراء الأوائل عند اليونان والعرب هم الذين وضعوا أولى إمكانات الفكر، وعلى جهودهم قامت فيما بعد إنجازات الأدباء والفلاسفة والمفكرين. ولكن طه حسين، فى كتاب (فى الشعر الجاهلى) الذى صدر بعد سنة واحدة من كتاب (قادة الفكر) والذى تضمن حكم مماثلة بين شعراء الجاهلية وشعراء الإغريق، باعتبارهم ممثلين لحقبة البداوة عند الأمتين العربية والإغريقية، يقوم ليس بإنكار قصور شعرهم عن تمثيل المرحلة الجاهلية، إنما ينكر ذلك الشعر، وينكر وجود بعض الشعراء وعلى رأسهم امرؤ القيس الذى وضعه فى (قادة الفكر) على رأس قائمة الشعراء: الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم». يقول طه حسين:

إن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليس من الجاهلية فى شيء، وإنما هى منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين ولا أكاد أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى.

ويضيف مقرراً النتيجة الآتية التى تعارض ما سبق أن أكده:

إن ما نقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء فى شيء، وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدّثين والمتكلمين.

وينتهى إلى القول بيقين أن البحث الفنى واللغوى يفضى بنا:

إلى أن الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين، لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن[١٦].

من الواضح أن سياقات القراءة تتضارب عند طه حسين فتؤدى إلى تعارض فى النتائج، فافتراض التناظر بين المرحلتين البدويتين عند اليونان والعرب، قاده إلى سلسلة من النتائج وهى: وجود شعراء يونان وعرب يمثلون هاتين المرحلتين، وشعرهم هو بذور التطورات الأدبية والفكرية اللاحقة عند كل من الأمتين، وبما أن تاريخ الفلسفة الغربية استدرج أن بعض التأملات الفلسفية اليونانية وجدت فى ملاحم هوميروس - وفيما بعد فى أشعار هزيود - فإن مقياس التناظر لابد أن يطرد، فيكون شعر امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير ممثلاً لروح المرحلة البدوية فى العصر الجاهلى عند العرب، وعليه ابتنى الأدب والفكر فيما بعد فى القرون اللاحقة. وهذا يبرهن على وجود ذلك الشعر القديم. ولكن هذه التوصلات تصطدم بسياق قراءة ثانية، تنطلق هذه المرة من منظور الشك.

فبما أن الأدب مرآة لعصره، حسب المناهج التاريخية والاجتماعية التى أخذ بها طه حسين فى بحثه - وهو موضوع سنعود إليه فيما بعد - وأن قراءته الشعر الجاهلى لم تثبت حضوراً لروح العصر فى ذلك الشعر، فإنه بدل التشكيك بالقراءة ذاتها وإمكاناتها ووسائلها ومنطلقاتها وموجهاتها، ذهب إلى الشك فى الشعر نفسه، وبعض الشعراء أيضاً. وهنا، يعود إلى «المقايسة» لدعم حجته، فالشك فى الشعر الجاهلى مشروع لأن الشك طال من قبل أدب اليونان والرومان، فليست:

الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالاً وحمل على قدمائها كذباً وزوراً، وإنما انتحل الشعر فى الأمة اليونانية والرومانية من قبل، وحمل على القدماء من شعرائها، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنّة أدبية

> توارثها الناس مطمئنين إليها، حتى كان العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً[١٧].

قضية الشك فى الشعر الجاهلى التى وقفنا على جانب من الأسباب التى دفعت بها، متصلة أشد الاتصال بمبدأ «المقايسة». ومع أن هذا المبدأ يظهر فى خلفية القضية، إلا أنه يمارس فاعلية فى ترتيبها. وهنا مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام شبكة متداخلة من التعارضات. فمن المعلوم أن طه حسين نقض صحة الشعر الجاهلى استناداً إلى تبنيه رؤية منهجية تقول بأن روح العصر وطبيعته تنعكس فى الأدب الذى يظهر فيه، ولما وجد غيابا لروح العصر الجاهلى فى الشعر المنسوب إليه، حكم بأنه موضوع ومنحول. ولكن الأمر، لم يقف عند هذا الحد، وهنا تبدأ القضية المتصلة بموضوعنا، فبما أن الشعر الجاهلى موضوع لا يعتد به بوصفه وثيقة معبرة عن جملة الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية لذلك العصر، فلابد من البحث عن تلك الأنساق فى نص آخر، وهو القرآن الذى هو «أصدق مرآة للعصر الجاهلى، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه»[١٨]. وهو عند طه حسين نص تاريخى «فالنصوص التاريخية الصحيحة تبتدئ بالقرآن»، و«هو وحده النص العربى القديم الذى يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذى تلى فيه»[١٩]، ويعرض أمثلة على أمانة القرآن فى التعبير عن حياة العرب، وتوثيق الجوانب الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية، وبعد أن ينتهى من إثبات الموثوقية التاريخية للقرآن بوصفه مرجعية شاملة للعصر الجاهلى، يهدم هذا الحكم فجأة فى قضية شهيرة وجدت فى القرآن مكانة مهمة، وهى قضية الوجود التاريخى لإبراهيم وإسماعيل، يقول:

> للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثباتهما التاريخى، فضلاً عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعربة.

ويضيف:

> نحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى[٢٠].

وبغض النظر عن مضمون هذا القول الذى ليس من شأننا مناقشته هنا، فإن الإقرار والتأكيد على تاريخية القرآن، والتشكيك فى صحة أحد أخباره الأساسية، يظهر التناقض فى المنهجية التى تريد إثبات شئ ما، لكنها تتورط فى سلسلة من التناقضات، ويبدو لنا أن أمر الشك فى إبراهيم وإسماعيل وتأسيس الكعبة، كما ورد عند طه حسين مرجعه إلى فاعلية مبدأ «المقايسة» فى فكره الذى أوردنا تجليات متعددة له. فما أن ينتهى من تثبيت ذلك الحكم، إلا وتظهر المقايسة بين القرشيين والرومانيين، فإذا كان الرومان قد اصطنعوا أسطورة مؤداها أن «باينياس بن بريام» صاحب طروادة، هو الذى بنى «روما» فما المانع من أن يصطنع القريشيون أسطورة مماثلة، تقول بهجرة إبراهيم، وبقيام ابنه إسماعيل ببناء «الكعبة» فى قلب مكة. ولنورد نص ما يقول:

> ليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التى تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما من قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة باينياس بن بريام صاحب طروادة.

ويخلص إلى أن «أمر هذه القصة إذن واضح، فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب دينى، وقبلتها مكة لسبب دينى وسياسى»[٢١].

يكشف مبدأ «المقايسة» فى خطاب طه حسين عن آلية تشتغل ضمن نظام شبه ثابت. فما إن تطرح قضية ما فى الأدب والفكر، إلا ويصار البحث عن نظير لها فى الفكر الغربى، سواء كان حديثاً أو قديماً. وتجرى مضاهاة ومقارنة بين الموضوعين، ويصار إلى تثبيت القضية أو نفيها فى ضوء ثبات أو نفى القضية الأخرى. فكل شئ يقرر صوابه بمقدار

مناظرته لما هو يونانى أو رومانى أو أوروبى سواء كان ذلك فى قضية البحث الأدبى والفكرى والتاريخى أو فى قضية التعليم والتربية ـ و(مستقبل الثقافة فى مصر) يحتشد بأدلة حول هذا الموضوع ـ أو فى القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا تقف قراءة طه حسين لموضوعاته عند حدود البحث عن المماثلة بين الموضوعات الشرقية والغربية ـ وهو أمر ألمحنا إليه من قبل ـ إنما تتجاوز ذلك إلى «الامتثالية». وثمة فرق لا يخفى بين «المماثلة» و«الامتثال». فى الحالة الأولى يمكن أن يعنى البحث فى أمر المقارنة بين الظواهر الفكرية والتاريخية، ويدرسها ويحللها، ويقدم تفسيراته بشأنها، وهو أمر شائع يندرج فى حقل الدراسات المقارنة بشتى أنواعها، أما الحالة الثانية فتنطلق من مبدأ «المقايسة» الذى تجعل فيه ظاهرة ما لها شرطها وخصوصيتها، تمتثل لأخرى مختلفة من ناحية الخصوصية والشرط. ليس هذا فحسب، إنما إسقاط تفسير وتعليل يتصلان بتلك الظاهرة على الظاهرة المدروسة، الأمر الذى يفرض نوعاً من امتثال الظواهر وأسبابها لظواهر أخرى لها أسبابها المختلفة. ومن الواضح أن طه حسين يقدم أكثر من برهان على هذه القضية، جاعلاً «النموذج الغربى» هو المعيار الثابت فى القياس. وينبغى، تبعاً لذلك «للنموذج الشرقى» أن يمتثل له، لكى تثبت شرعيته، وتقر نتائجه.

تعزى فاعلية مبدأ «المقايسة» فى فكر طه حسين إلى حضور الموجّه الغربى فى ثقافته، وربما يصح القول استبداد ذلك الموجه، ولم يخف طه حسين ذلك الموجه، إنما كان يعتد به، ويكبره، ويتبناه، ويدعو إليه، ولا ضير فى كل ذلك من ناحية المبدأ العام، فتداخل الثقافات وحواراتها وتفاعلاتها أمر مهم وأساسى فى تشكيل الوعى النقدى، لكن الأمر الذى يختلف حوله الكثيرون، هو تحويل ذلك الموجه إلى «إيديولوجيا» تمارس دورها فى ترتيب شؤون الفكر وتوصلاته من جهة، والدعوة إليه على أنه يمثل الحقيقة المطلقة والنهائية من جهة أخرى. وغالباً ما يحصل كل ذلك حينما يتم تجريد ذلك الموجه من أبعاده التاريخية، والإعلاء منه بوصفه نموذجاً صافياً وصحيحاً يمكن الإفادة منه فى كل زمان ومكان. وواقع الحال، فإن طه حسين قد نظر إلى الغرب نظرة تجريدية، باعتباره مكوناً ثقافياً متجانساً ومتسقاً ومطرداً منذ طاليس فى القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن العشرين، ولم يتمكن من إدراك تناقضاته وإكراهاته، وبخاصة الغرب الحديث الذى اشتبك اشتباكاً مزدوجاً: مرة مع نفسه ، ظهور النزعات النقدية التى تعارض القول بوجود غرب صاف متعال على الشرط التاريخى له، ومرة مع غيره، وذلك حينما تورط لأسباب ثقافية واقتصادية ودينية إلى السيطرة على العالم، وتهديم البنى الاجتماعية والثقافية فى أكثر من مكان. إن كل هذا لم يلحظه طه حسين، فقدّم بذلك قراءة اختزالية للغرب على أنه حامل مشعل التحديث والتجديد والعقلانية والتنوير، وفى هذا تتدخل ثنائية الإقصاء والاستبعاد من جانب، والاستحواذ من جانب آخر، فيصار إلى طمس كل الملابسات والإكراهات واستبعادها وإحضار الجوانب المضيئة. وكل ذلك يحصل حينما يغيب المنظور النقدى ويمتثل القارئ للمضمون الإيديولوجى للمقروء. وفى حالة طه حسين، فإنه، كما يتوصل إلى ذلك عزيز العظمة، لم يأخذ فى الاعتبار الفوارق الفعلية فى التاريخ بين الغرب والشرق ـ وبخاصة مصر التى ربطها بنسب ثقافى يعود إلى اليونان ـ فقد جعل الترقى استواء الشرق غرباً، واعتبر الشرق فواتاً خالصاً، والغرب مستقبلاً خالصاً، وذلك لأنه أقام رؤيته على أساس تجاوز تاريخ الغرب وتاريخيته، دون النظر إلى تمايزاته الفعلية، فنظر إلى الغرب على أنه حقيقة كونية[٢٢].

يحتفى طه حسين بالموجه الغربى، وفى مقدمته لكتاب «نالينو» عن (تاريخ الآداب العربية) الذى نشر فى عام ١٩٥٤، يحرص أن يقدم نوعاً من التاريخ لمرحلة تكوّنه الفكرى المبكر فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين. وبذلك يسترجع أحداثاً مضى عليها قرابة نصف قرن. وفى هذه المقدمة الاحتفائية تظهر الملامسات الأولى مع الفكر الغربى، وهى ملامسات يمكن وصفها بـ «الصدمة الأولى» التى أحدثتها دروس «نالينو» فى نفسه. ومن الغريب أن فكرة المقارنة القائمة على التفاضل تظهر باعتبارها المعيار الفاعل هنا بين ضربين من الممارسة الفكرية: الثقافة الغربية والثقافة الشرقية.

يقارن طه حسين بين دروس المستشرق «نالينو» ودروس «المرصفى»، فدروس المرصفى كانت ترده إلى «حياة الطلاب

القدماء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء في مساجد البصرة والكوفة وبغداد»، أما دروس «نالينو» فكانت تدفع به إلى «حياة الطلاب الذين يختلفون إلى الجامعات في روما وباريس وغيرهما من المدن الجامعية الكبرى»(٢٣). وبذلك كان محكوماً بثنائية الارتداد إلى الماضي مع المرصفي، والاندفاع إلى المستقبل مع نالينو، ويعمق هذه الفكرة بقوله: «كنت أعيش مع الماضي البعيد وجه النهار، وأعيش مع الحاضر الأوروبي الحديث آخر النهار». ولا ندري الآن على وجه الدقة، إن كانت الصدفة هي التي جعلت دروس المرصفي في وجه النهار، ودروس نالينو في آخره، لكن من الواضح أن طه حسين رتب على ذلك معنى ثقافياً، فدروس آخر النهار هي الحاضر والخلاصة لكل شيء، إذ فيها تتمثل كل كشوفات الفكر والمعرفة، ومهما يكن من أمر، فإن الالتباس يقع في تصوره للممارسة المنهجية. فمن المعلوم أنه سواء تلقى دروسه على يد المرصفي أو نالينو، فإنه إنما يذهب إلى «الماضي» بـ «طريقتين» مختلفتين، فهل ثمة منهج يجرّ إلى الماضي، وآخر يدفع إلى المستقبل؟ أم أن صلاحية المناهج تتقرر في ضوء إجراءاتها وآلياتها في الاقتراب الصحيح والمناسب والفعّال إلى موضوعاتها وصفاً وبحثاً وتحليلاً! إن هذا الوعي الأولي بأمر «المنهج» سيظل لصيقاً بفكر طه حسين، إنه لا يرى في المناهج الغربية إلا حاضراً، وبذا فهو يدمج بينها وحاضر الغرب، وهو أمر يفرغ المنهج من محتواه المعرفي، ويشحنه بـ «الإيديولوجيا».

إذا كان المرصفي، كما يقول طه حسين، «علمني كيف أقرأ النص العربي القديم، وكيف أتمثله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته»، فإن نالينو «علمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف ألائم بينها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرؤه الناس، فيفهمونه ويجدون فيه شيئاً ذا بال»(٢٤). وأخيراً ترد أول إشارة إلى أنه على يد نالينو، قد تعلم «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه»، وفي ضوء تصوره بأن الأدب مرآة للواقع الذي ينتج فيه، سيقوم بإنجاز كل دراساته اللاحقة، وكثير من أحكامه سيكون سببها البحث عن «المطابقة» بين «الواقع التاريخي» و«الواقع النصي»، وهو بحث سيؤدي إلى نتائج غاية في الالتباس. هذا التصور كان قد أخذه عن نالينو، وتشبع به فيما بعد.

تبدو المقارنة بين المرصفي ونالينو غير منصفة، لأنها تصادر على المطلوب، فبدل أن يصف طه حسين تأثير هذا، وتأثير ذاك، فإنه يدخلهما في سياق مفاضلة تحمل أحكاماً مسبقة. فالمرصفي في سياق المقارنة يقتصر دوره على تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى المباشر للقراءة، أي إجادة القراءة وتمثل الخصائص الأسلوبية والدلالية للنص الأدبي، أما نالينو فإن دوره يشمل تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى العميق؛ أي القراءة بوصفها استكناهاً واستنباطاً وحفراً غايته فك عناصر المقروء، واستخلاص النظم الفكرية فيه بهدف تحويلها إلى علم ينتفع به الآخرون. وهو أمر يتصل بما كنا قد أشرنا إليه من أن الأول «يرده إلى الماضي» والثاني «يدفع به إلى المستقبل». وهذا التصور المبكر سيجعله يحسم الأمر، فمن نهاية العقد الأول من القرن العشرين سيصبح المستشرقون بالنسبة إليه «الحجة القاطعة، ومثله الأعلى»(٢٥). وهو يصف ذلك المؤثر الاستشراقي في (الأيام) بقوله: إن المستشرقين «ملكوا عليه أمره، واستأثروا بهواه» وبذا فقد:

خرج من حياته الأولى خروجاً يوشك أن يكون تاماً لولا أنه يعيش بين زملائه من الأزهريين والدرعميين وطلاب مدرسة القضاء وجه النهار وشطراً من الليل، لكن عقله قد نأى عن بيئته هذه نأياً تاماً، واتصل بأساتذته أولئك اتصالاً متيناً(٢٦).

ولا يمكن فهم هذه التأكيدات إلا على أنها نوع من الدهشة والانبهار بما كان يقوله المستشرقون ويقررونه، وهنا تقود الأسباب إلى نتائج محددة، فهم، بوصفهم طرفاً فاعلاً «ملكوا عليه أمره» و«استأثروا بهواه» وهو؛ بوصفه طرفاً منفعلاً «خرج من حياته الأولى» و«نأى عن بيئته» واتصل بالمؤثر «اتصالا تاماً». إن الذي انقطع من مؤثرما، واتصل بمؤثر آخر هو «عقل» طه حسين. ويمكن اعتبار هذه اللحظة بمثابة الفاصلة الرمزية بين طريقتين من التفكير، وبها قطع طه حسين مرحلة التفكير في الثقافة العربية ليفكر هذه المرة بالثقافة الغربية، أي إنه جعل الثقافة موجهاً له في بحثه وتفكيره.

وجدير بالذكر أنه أحيط منذ عام ١٩٥٨ بمناخ استشراقى شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تقدم إليه عبر منظور استشراقى، فعلى «جويدى» درس الأدب الجغرافى والتاريخى، وعلى «نالينو» درس الأدب العربى، وعلى «سنتيلانا» درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى «ماسينون» درس تاريخ الشرق القديم، وعلى «ليتمان» درس اللغات السامية، وكل هذه المؤثرات اختمرت ووجدت تجلياتها فى كتابه عن أبى العلاء المعرى، وفى فرنسا واصل دراسته على سينوبوس فى التاريخ ودوركهايم فى الاجتماع (= وهو الذى أشرف على أطروحته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) وكازنوفا فى تفسير القرآن، ولانسون فى الأدب الفرنسى، وليفى برول فى فلسفة ديكارت، وما لبث تأثير الثقافة الفرنسية أن ظهر واضحاً فى تفكيره فـ «إنحاز نهائياً إلى ثقافة الغرب». ومن ذلك أن امتدت إليه حركة تأثير قوية من «المفكرين الفرنسيين مثل هيبولت تين الذى بدأ فيه تأثيره من حيث تركزه على الصلة التى تنشأ بين العمل الأدبى والبيئة، وسانت بيف من حيث التعرف على سيكولوجية المبدع»(٢٧). وفى هذه المرحلة أمكن له التعرف إلى أفكار ديكارت من خلال دروس بريل، وفى (الأيام) يشيد بهذه المؤثرات، وبخاصة دوركهايم وديكارت.

فى «الكتاب الأول» الذى يشكل مدخلاً موسعاً لكتاب طه حسين (فى الشعر الجاهلى) تثار ثلاث من القضايا الأساسية التى ستكون فيما بعد مثار خلاف وسجال وجدل؛ إذ يطرح طه حسين ـ ويعيد تأكيد بعض الأمور فى الوقت نفسه ـ القضايا التى استقرت لديه بوصفه باحثاً وناقداً. فهو، أولاً يقدم نفسه باعتباره مجدداً فى ميدان البحث الأدبى ـ التاريخى، وهو ثانياً يعلن تبنيه منهج الشك الديكارتى، وهو أخيراً يعيد تأكيد أن الأدب مرآة تعكس صورة العصر. وهذه القضايا الثلاث المتداخلة تتصل فيما بينها اتصالا وثيقاً بحيث لا يمكن فصلها إلا إجرائياً؛ إذ فيها تتركز التجربة الفكرية لطه حسين، وفيها يتجلى أثر الموجه الغربى فى فكره، وهو لا يدخر وسعاً فى الاستعانة بنوع من التهكم السقراطى تجاه الآخرين الذين مازالوا يعتصمون بالمناهج القديمة، وعلى غرار سقراط فى المحاورات الأفلاطونية، يستثمر بلاغته الشفاهية فى اجتذاب القارئ إليه، بحيث يشعره أنه مشارك فى إنتاج الأفكار، واكتشاف الحقائق، إلا أنه يتدخل خفية لتصحيح تصوراته، بحيث يتوهم القارئ أنه هو الذى وصل إلى معرفة الحقيقة، وأن دور طه حسين اقتصر على تنظيم البراهين، ويعرف هذا الأسلوب السقراطى بـ «منهج التوليد».

فى الجملة الافتتاحية من كتاب (فى الشعر الجاهلى) يصرح بجدة بحثه، وعدم إلف الناس لأمثاله: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل»(٢٨). وهو يتوقع، شأنه فى ذلك شأن أى مجدد، أن يقابل بحثه بالسخط والإنكار وسوء الفهم، ولا ترد أية إشارة إلى أن هناك من سيستقبله بترحاب:

> أكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه أزوراراً. ولكننى على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث.

ومن الواضح أن طه حسين، هنا، يتعامل مع «الآخرين» على أنهم كتلة سديمية غامضة: وجاهلة، ورافضة للجديد، وأنه هو يقف فى الطرف الآخر يملك «الحقيقة» متأهباً للإعلان عنها. وبعد أن كان قد اختزل الآخرين إلى مجموعة عازفة عن الحقيقة، تتدخل بلاغته لانتزاع مجموعة خاصة منهم، يمكن تخليصهم بسهولة من وصمة الجهل التى أضفيت على الجميع، وإلى هذه القلة «القليلة من المستنيرين الذين هم فى حقيقة الأمر عدة المستقبل، وقوام النهضة الحديثة، وذخر الأدب الجديد» يوجه خطابه. وفيما يجعل حكم طه حسين الإطلاقى القارئ حانقاً بسبب حكمه بجهل الجميع، يخفف الحنق الآن بسبب تقييد ذلك الحكم، فالقارئ يجد نفسه متماهياً مع هذه القلة المستنيرة المنتخبة. واعتباراً من هذه اللحظة، يبدأ المفعول السقراطى يسرى داخل القارئ، إذ يظن أنه هو المعنىّ بخطاب طه حسين، وأنه فى الوقت ذاته المشارك فى إنتاجه، معنىّ به بوصفه متلقياً له، ومشاركاً فيه بوصفه منتجاً لأفكاره، سينزلق بتأثير من صيغة المخاطبة التى يستخدمها طه حسين إلى عالم الخطاب الذى ينتجه طه حسين بنفسه، ويندمج فى أفق أفكاره، فى نوع من المماهاة بينه وبين الضمير الذى يوجه إليه طه حسين خطابه.

ومعروف أن هذا الأسلوب، الذى يختار فيه الكاتب مخاطباً مجهولاً يتوجه إليه بالحديث، أسلوب أشاعة الجاحظ فى النثر العربى القديم، ووجد تجلياته فى معظم المظان النثرية الموروثة، وهو أسلوب تعبيرى مؤثر، لأن القارئ يتوهم أنه هو المقصود بالخطاب، فينساق إلى مشاركة المؤلف فى أفكاره. ولا تغيب عن بال طه حسين فاعلية هذا الأسلوب الذى يكثر من استخدامه فى كثير من كتبه، بحيث يجد القارئ لخطاب طه حسين نفسه تحت إحساس بـ«مديونية معنى» لطه حسين، لأنه يجد نفسه طرفاً فى خطابه، إلى درجة يظهر فيها كأنه هو الذى يمنح ذلك الخطاب قيمة ومعنى. ويمكن اعتبار أسلوب طه حسين هذا من بقايا أساليب التأليف الشفاهية، وهو ـ على أية حال ـ يمثل نهاية حقبة فى التعبير الشفاهى الذى يقوم على تقييد الكلام المولد ذهنياً، والذى تضفى عليه صيغة الخطاب ـ والحوار أحياناً ـ دفئاً واتساقاً مصحوبين بالتكرار والأطناب والسخاء اللفظى.

يمضى طه حسين فى تأسيس مراكز فاعلة لجدة أفكاره، فما إن ينتهى من إدخال المتلقى فى سياق، يكون التواطؤ فيه حول أهمية التجديد قد أصبح ضرورياً، إلا ويعلن:

> لقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أنى شعرت بمثله فى تلك المواقف المختلفة التى وقفتها من تاريخ الأدب العربى. وهذا الاقتناع القوى هو الذى يحملنى على تقييد هذا البحث ونشره فى هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط، ولا مكترث بازورار المزور

ثم يطرح مسألة القديم والجديد، وما دار حولها من جدل فى تاريخ الأدب العربى، وتكمن الجدة فى إعادة طرح هذه المسألة القديمة فى الفصل الحاسم الذى يضعه طه حسين بين مفهومين للجدة. أولهما: وهو المفهوم القديم الذى مثله صراع القدماء ـ أنصار القديم وأنصار الجديد ـ حول المظاهر التعبيرية للخطاب الأدبى ـ والشعرى خاصة ـ إذ انحصر ذلك الصراع حول أساليب القول وألفاظه ومعانيه، وعلى هذا فهم يدورون فى فلك فهم واحد، وخلافاتهم الجزئية حول الأدب، لا تمكن من اعتبارهم فئتين لهما استقلال فى الرؤية والمنظور النقدى، وثانيهما: وهو المفهوم الجديد فى تصور طه حسين، وهو يتجاوز تلك المشكلة البسيطة المسطحة إلى مسألة «البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه». وبعبارة أخرى، ،كيف يمكن إجراء «بحث علمى» خاص بتاريخ الأدب، وما المستلزمات التى يحتاجها بحث يريد تقصى «حقائق» ذلك الأدب؟ ما العلاقة التى تربط ذلك الأدب بعصره؟ ثم ما وجهة نظر الباحث فيما يبحث؟ ومن الواضح أنه يعيد ترتيب علاقة الممارسة النقدية بالأدب فى ضوء روابط جديدة، لم تكن مثارة من قبل، إنه يختزل خصوم الأمس ـ قدماء ومحدثين ـ إلى فئة واحدة، ويتجاوز بذلك المعيار الذى اعتبروه فيصلاً فى الصراع بينهم إلى صيغ التعبير الأدبى، ثم يصنف العلاقة مجدداً بما يجعل كل ما أنتج حول الأدب العربى قديماً ـ القديم الذى تصلب، وتراكم، وتحول بفعل الزمن، والزائفة، والتكرار، وكل آليات إنتاج الأدب وتلقيه ـ إلى جملة مقولات تتردد فى كتب البلاغة والنقد، ومن الواضح أن طه حسين يريد تفكيك هذه الكتلة المتصلبة من التصورات والقناعات والمقولات، وذلك لا يتم من وجهة نظره، إلا من خلال فعلين متزامنين، أولهما: الشك والارتياب بكل ما قيل وثبت حول الأدب القديم، وبخاصة الجاهلى باعتباره فى تصور القدماء الأصل الذى تحدّر عنه الأدب العربى واللغة العربية، وثانيهما: تعليل ماهية الأدب بوصفه مرآة تنعكس فيها جملة الظروف الذاتية والموضوعية لمبدعه وعصره وبيئته وطباعه وكل المحضن الثقافى الذى يحتضن ظهوره.

ويربط طه حسين هذه الموضوعات الثلاثة بعضها ببعض فهو يقيم الجدّة ـ وهى الموضوع الأول ـ على الشك ومرآوية الأدب، وهما الموضوعان الثانى والثالث على التوالى، وهو يطرح قضية الشك، ويسوغها استناداً إلى أن الأدب مرآة للواقع الذى يظهر فيه، وهو يشك إذا قادته قراءته للأدب إلى عدم العثور على روح العصر الذى أنتج فيه، وعلى هذا فالتصور الجديد لديه قائم على الشك، والشك قائم على مفهوم معين للأدب. والتواصل الداخلى بين هذه العناصر الثلاثة موجود بفعل أنها مترابطة بعضها ببعض، ولكن معاينة أمر تلك العناصر، يكشف أن العنصر الفاعل والموجه هو «مفهوم الأدب» باعتبا,ره مرآة. فهو الذى يحدد فاعلية

مفهومي «الجدة» و«الشك». لأن «الجدة» ما هي إلا مشروع يقدم عليه الباحث، ويدعي أنه لم يسبق إليه، وأن «الشك» ما هو إلا «وسيلة» تساعده في الحفر داخل تلافيف تلك الكتلة المتصلبة من المرويات والمدونات المحاطة بأطر دينية وسياسية وتاريخية. أما «مفهوم الأدب بوصفه مرآة»، فهو «تصور فكري» يعلل ظهور الأدب، ويفسره، ويحدد قيمته الاجتماعية، والأهم من كل ذلك يظهر وظيفته بوصفه نشاطاً إنسانياً خلاقاً له مهمة جسيمة بين الشعوب. وعليه فلا يستقيم أمر البحث عن هذه القضية عند طه حسين، إلا استناداً إلى تحديد فاعلية «مفهوم الأدب» لديه، الذي بسببه - فيما نرى - التجأ إلى منهجية الشك، وتضافر هذان الأمران جعلاه يعلن أن بحثه جديد، وأنه هو نفسه يدشن لهذا الأمر بالجملة الأولى من كتابه «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد».

إن الترتيب الذي أورده طه حسين لهذه الموضوعات الثلاثة: التجديد، الشك، مفهوم الأدب بوصفه مرآة، ترتيب إجرائي، لا يكتسب من وجهة نظرنا أهمية منهجية. وبما أننا أبرزنا ترابط تلك الموضوعات، وخلصنا إلى أهمية الموضوع الأخير باعتباره هو الذي استدعى الشك، وأن الشك هو الذي دفع أمر القول بالتجديد إلى الأمام، فإن تقصي تلك الموضوعات، حسب فاعلية دورها عند طه حسين، يوجب إعطاء أهمية استثنائية لمفهوم الأدب لديه، ثم الاهتمام بعد ذلك بموضوع الشك فإذا تبين أن طه حسين فيهما مبتكر ومجدد أمكن بسهولة الإقرار بذلك. يلزم الأمر إذن نوع من الاستقصاء عن كل ذلك في خطاب طه حسين، وبخاصة حول «مفهوم الأدب». ما مصادره وما موارده؟ وكيف تبلور هذا المفهوم. وما النتائج التي أفضى إليها؟ وكيف اقترن بأمر «الشك»؟ أسئلة متداخلة، تؤدي الإجابة عنها إلى ربط مشروع طه حسين الفكري بأصوله التي تحدر منها، وتبين المدارات التي يدور فيها، والمغذيات التي تجهزه بالمقدمات والنتائج، وهي قبل كل ذلك تهدف إلى استئناف البحث في أحد أكثر الخطابات إشكالية في ثقافتنا الحديثة.

لم يحفل طه حسين بالإعلان عن أصل الرؤية النقدية القائلة بأن الأدب مرآة للحياة، كما احتفى بالإعلان المثير عن تبنيه منهج الشك الديكارتي، مع أن تلك الرؤية النقدية كانت أهم العناصر الفاعلة في فكر طه حسين النقدي، وأقدمها حضوراً فيه. وكان جابر عصفور قد برهن في (المرايا المتجاورة) على أن طه حسين كان يعبر عن علاقة الأثر الأدبي بأصله بثلاث كلمات هي: التصوير، والتمثيل، والانعكاس. هذه الكلمات التي تدور حول مجال دلالي واحد أثيرة عنده وشائعة في كتاباته، و هي أثيرة وشائعة لأنها دوال تفضي إلى مدلول أساسي، هو لب ما يمكن أن يكون فكراً نقدياً عند طه حسين؛ إذ تشير هذه الكلمات الثلاث - في سياقاتها المختلفة عنده - إلى طرفين: أحدهما علة، والآخر معلول. الطرف الأول هو الأصل القبلي الذي ينعكس في الطرف الثاني على نحو من الأنحاء، أما الطرف الثاني فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول، وتمثيل له. ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرآة، إن هذا التشبيه يردنا - على الفور - إلى مفهوم العمل الأدبي بوصفه صورة لأصل قبلي، ذلك لأن المرآة تمثل أشياء تقع خارجها. وكما تعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها، وتعرض صورتها كذلك الأدب، فهو مرآة لشيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع[٢٩]. والواقع أن طه حسين قد أشار - كما ذكرنا - إلى أنه قد تعلم من نالينو «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه». وذلك في فترة مبكرة جداً من حياته العلمية، وقبل ظهور (في الشعر الجاهلي)، والأفكار القائلة بهذا المفهوم كانت شائعة، وبخاصة آراء «تين» و«سانت بيف». ومن المعلوم أن قسطاكي الحمصي قد عرض لآراء هذين الناقدين الفرنسيين في كتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد)، وذلك قبل أن يتتلمذ طه حسين على «نالينو». فقد وصف منهج «بيف» بأنه يبحث عن «الإنسان نفسه» وعن «سر أخلاقه بل عن مكنونات أفكاره»، وخلص إلى أنه بذلك «تحول فن النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس»، فيما أكد أن منهج «تين» يقرر:

«أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر الفنون البديعة. وعلى النقد أن يدقق

البحث فى ذلك، لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه، وما تتلوه علينا العادات من تأثيرها، والأزياء من أفعالها فى الأخلاق، فلابد من تتبع تاريخ عصر الشئ المنقود، ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم، وآرائهم، وعلومهم، وعوائدهم، وعقائدهم[٣٠].

كان المنظور الاجتماعى للأدب قد عرف ازدهاراً فى الثقافة الفرنسية على أوجه التحديد منذ مطلع القرن التاسع عشر، فمدام دى ستال ناقشت أثر المرجعية الثقافية فى الأدب، وبلور هذا المنظور «تين» وجعل منه منهجاً نقدياً يستند إلى ركائز: العرق والبيئة والعصر. وقد وجد أن هذه العناصر تؤثر على نحو كبير فى الأدب، بل إنها، فضلاً عن ذلك، تتجلى فيه. وتحت عنصر «العرق» عالج «تين» أثر الميزات النفسية للأديب، فضلا عن الدوافع الغريزية، النزعات الدفينة التى تلعب دوراً هاماً فى صياغة الفعل الإنسانى وتطويره، وهذه المؤثرات تؤثر مباشرة فى مسألة التعبير الأدبى التى لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية المتصلة بالركيزة الأخرى، وهى: البيئة التى تعتبر موئل الإنسان وعالمه الذى يتشكل فيه وبه. وعلى هذا، فالبيئة تجهز الناقد بالتفسير السببى المتكامل للأدب. ويقصد بها «تين» المناخ الجغرافى والاجتماعى على السواء، وبذلك فإنها لا تسهم فى تشكيل الذات المبدعة فى تطورها ونموها فحسب، وإنما تشارك أيضاً فى صياغة المادة أو العالم الذى يتخلق فى العمل الأدبى ومن خلاله. وهنا يدخل المؤثر الأخير، وهو العصر أو اللحظة التاريخية التى يعيشها الكاتب، فروح العصر، ونظمه الثقافية والاجتماعية تنعكس فى العمل الأدبى[٣١]، وتتفاعل هذه المؤثرات الثلاثة، لتجعل من الأدب مرآة تتمرأى فيها الحياة بمعناها الواسع كما عرفت فى مكان ما وزمان ما. ومع أن هذا المنظور قد توسع وتشعب وتبلور نظرياً من خلال الماركسية بما أصبح يصطلح عليه بـ «نظرية الانعكاس»، إلا أن طه حسين توقف عند حدود تطبيقاته الفرنسية. وقد حاول أن يمزج جملة هذه الأفكار بأفكار «بيف» ثم أفاد من «لانسون». ومن الواضح أن كثيراً من الأفكار المتصلة بهذا المنهج عبرت إليه مباشرة من خلال دروس «نالينو» الذى كان يأخذ به فى تحليله للأدب العربى القديم، ووجدت لها مكاناً واضحاً فى كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) الذى ظهر فى عام ١٩١٥، الأمر الذى يؤكد أن اعتبار الأدب مرآة للحياة قد أخذ به طه حسين قبل أكثر من عشر سنوات من ظهور (فى الشعر الجاهلى).

يكشف كتاب طه حسين عن أبى العلاء المعرى، الذى كان فى الأصل أول أطروحة دكتوراة تناقش فى الجامعة المصرية، المنحى العام الذى سيأخذه فى معظم كتبه اللاحقة، فطه حسين ابتداء من هذا الكتاب سيأخذ بمنهج الحتم كما تجلى عند النقاد الفرنسيين، وفى طليعتهم «تين» وسيتكرر ذلك فى (حديث الأربعاء) و (فى الشعر الجاهلى) و(مع المتنبى) وهى الكتب الأربعة الأساسية له فى مجال البحث الأدبى، والتى يمكن اعتبارها الوثيقة الأكثر أهمية - إلى جانب (مستقبل الثقافة فى مصر) - فى كشف أثر الموجه الغربى فى فكره، وتتباين درجة اهتمامه فى كل مرة بين الاهتمام مرة بالبيئة أكثر من العرق، ومرة بالعصر أكثر من غيره. ولكن حضور مكونات ذلك المنهج لديه أمر لا يمكن إخفاؤه. إلى جانب ذلك، يظهر فى عمل طه حسين، ابتداء من (تجديد ذكرى أبى العلاء) المقترح الاستشراقى الذى نقصد به أنه يقترب إلى موضوعاته فى ضوء القراءة الاستشراقية لتلك الموضوعات: حصل ذلك، كما يؤكد هو فى كتابه عن أبى العلاء، وحصل ثانية، بتأثير من مرجليوث وغيره فى كتابه عن الشعر الجاهلى، وحصل ذلك مرة ثالثة بتأثير من بلاشير فى كتابه عن المتنبى.

فى مقدمة (تجديد ذكرى أبى العلاء) يفصح طه حسين عن «منهجه» ويقرر أن من ينتدب نفسه لدراسة الأدب العربى وتاريخه:

> لابد له من درس الآداب الحديثة فى أوربا، ودرس مناهج البحث عند الإفرنج، بله ما كتب الأساتذة الأوربيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من آداب وفلسفة ومن حضارة ودين[٣٢].

ويؤكد أنه كان غافلاً عن كثير مما ينبغى أن يتوفر عليه، إلى أن «سمعت دروس الأساتذة المستشرقين» فـ«غيرت رأيى فى الأدب ومذهبى فى النقد التغيير كله»، واختار موضوعه عن أبى العلاء لأسباب لا تبتعد كثيراً عن الصورة التى ركبها له المستشرقون. ومن أهم الأسباب التى دفعته إلى الاهتمام بشاعر المعرّة هو:

أن الإفرنج قد عنوا بالرجل عناية تامة، فترجموا لزومياته شعراً إلى الألمانية، وترجموا رسالة الغفران وغيرها من رسائله إلى الإنجليزية، وتخيروا من اللزوميات والرسائل مختارات نقلوها إلى الفرنسية، وأكثروا من القول فى فلسفته ونبوغه(٣٣).

وكانت النتيجة أن طه حسين قد أخذ فى هذا الكتاب منهجاً ومقترحاً، واستعان بهما فى تركيب كتابه الذى وصفه هو بنفسه، أنه كتاب فريد فى بابه، لا مثيل له «وضعه صاحبه على قاعدة معروفة، وخطة مرسومة من القواعد والخطط التى يتخذها علماء أوروبا أساساً لما يكتبون فى تاريخ الآداب»(٣٤). والواقع أن العمل فى ضوء المقترح الاستشراقى يصار إلى الإلماح إليه حتى فى اختياره دراسة ابن خلدون(٣٥)، وسيّطرد لديه فيما بعد.

تكشف أيضاً مقدمة كتاب (تجديد ذكرى أبى العلاء) أنه لا يمكن لدارس عربى البحث فى آداب العرب. إلا من خلال وسيط غربى، وسيط يجهز الباحث العربى بالمنهج أولاً، وبمقترح الموضوع واختياره ثانياً، وبالقواعد والخطط الخاصة ببناء البحوث ثالثاً. وهو أمر كان طه حسين حريصاً على الأخذ به فى كتابه الأول، والإشارة إليه كمأثرة. وفيما يخص المنهج، فقد كان محمود أمين العالم دقيقاً فى الإشارة إلى أنه فى كتابه الأول عن أبى العلاء كان «يقيد كل شئ بنظام مطلق من الجبرية والحتمية»(٣٦) بمعنى أنه ظهر «متبنياً منهج الحتم التاريخى والطبيعى عند تين»(٣٧)، ومحتوى الكتاب يبرهن على أمانة طه حسين فى الاعتماد على مقولات ذلك المنهج، إلى درجة كان اهتمامه منصباً على البحث عن تلك المقولات فى موضوعه، دون أن ينصرف اهتمام مماثل لطبيعة الموضوع، وخصوصياته وأبعاده، الأمر الذى دفع أحد المختصين بخطاب طه حسين النقدى إلى القول: إن طه حسين فى هذا الكتاب قد كرّس جهده لخدمة الشكل والمنهج، ورتب كل ذلك خطاباً أنتج لغة ثنائية الأبعاد، هى: النفى والإثبات التى توحى بمدى إدراكه ما يدعو له من كتابة جديدة كرفض المنهج، القديم، رغم مغازلته، وتدعو إلى المنهج الجديد(٣٨). وقد كان أمر التطبيق الشكلى لمقولات المنهج التاريخى، وأمر خطة الكتاب، ونتائجه، مثار ملاحظة محمد مندور الذى ذهب إلى أن «كتاب طه حسين الشاب الذى كان لايزال فى حماسته الأولى لمناهج البحث وأقسام الفلسفة» فجاء متن الكتاب عبارة عن «طائفة من التقاسيم المدرسية التى تقف عند الشكل دون أن تمس الصميم». ولهذا، فهو «أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب، معدة الأدراج، أتى المؤلف فملأها»(٣٩).

فى (حديث الأربعاء) يفصح طه حسين بصورة كاملة عن تمسكه بمنهج الحتم التاريخى وترد المقولات الخاصة به فى تضاعيف الكتاب، فمقاصد الناقد فى نقده للشعر، كما يقول مستخدماً صيغة المخاطب، هى أولاً «أن تصل إلى شخصية الشاعر فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت». وثانياً:

أن تتخذ هذه الشخصية، وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذى عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التى خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التى نجم منها هذا الشاعر. فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التى يعيش فيها (٤٠).

بعد هذه التأكيدات التى يقدمها طه حسين، فيما يخص العلاقة بين الأدب والواقع، تتضح أهمية هذه الرؤية فى (فى الشعر الجاهلى)، الرؤية التى دفعت إلى الوجود بموضوع «الشك» الذى يعتبر بالأساس أحد المقترحات الاستشراقية القديمة. فغياب صورة العصر التى يرغب بها طه حسين، بسبب تعلقه المدرسى بمنهج الحتم التاريخى، والإضافات التى لحقت به على يد «لانسون» ودروس «نالينو»، جعله

يشك بنسب الشعر الجاهلى. وهنا، وبتوجيه من التمسك «العقائدى» بالمنهج، تثار أمام طه حسين جملة عقبات، تعمل فى نهاية المطاف على تهديم مشروعه النقدى بمعناه العام. والحقيقة أنه هو الذى يثير تلك العقبات، لأنه لم يكيف المنهج لغاياته من جهة، ولأنه مد الرؤية المنهجية خارج الحدود التى وضعت لها. ولم يكن يحسب أن كل ذلك سيجعل فروضه تتعارض وتتقاطع؛ ومن ثم تقوم هى نفسها بتهديد الغرض من الشك فى الشعر الجاهلى. ومن ذلك أن طه حسين ساوى بين الشعر الجاهلى والقرآن من ناحية الماهية والوظيفة، فكلاهما خطاب تنعكس فيه صورة العصر الذى يظهر فيه، دون أن يضع تمييزاً بين الخصائص المميزة لكل من «النص الشعرى» و«النص الدينى». ثم قادته قراءته التى تترتب فى ضوء منهج الحتم التاريخى، إلى التفريق بينهما، استناداً إلى أن صورة العصر الجاهلى غابت عن النص الشعرى وحضرت فى النص الدينى. وهنا، بدل أن يمضى فى استنطاق النصين استجابة للمقدمة التى صدر عنها، لجأ إلى الظروف التى أحاطت بنشأة وظهور كل من النصين المذكورين، فبما أن رواية القرآن صحيحة طبقاً لشروط الرواية والتدوين المبكر، فإن أمانته خارج مجال الشك، وبما أن رواية الشعر محاطة بالشكوك من كل جانب، فهو مشكوك فيه، وهنا يقحم طه حسين أداة البحث التاريخى الخارجى، فى معالجة تصورات ومواقف وتمثيلات وجدت لها تجليات فى الخطابين الشعرى والدينى، ولم يستعن بالقراءة الاستنطاقية التى يمكن لها أن تستخلص صورة العصر التى يبحث عنها. ولأنه عثر فى القرآن على الصورة التى يريدها، تخلى - دون أن يعلن - عن فرضيته الأولى، والحق القرآن هذه المرة بالتاريخ، واعتبره نصاً تاريخياً «يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذى تلى فيه»، وهذه الفرضية الجديدة تعمق الخطأ الأول، بدل أن تقدم البراهين على صواب الفكرة المطروحة، فهى من جهة تنقض الفرضية القائلة بالمساواة من ناحية الماهية والوظيفة بين النصين الشعرى والدينى، وهى من جهة ثانية، تقيم اتصالاً بين النص الدينى والنص التاريخى، باعتبار صحة ودقة ما ينطويان عليه، وهى من جهة ثالثة تخضع النص الدينى - الذى يفترض تعالياً وتجريداً - للمنظور التاريخى. ومع أن طه حسين يطعن المماثلة بين الدينى والتاريخى حينما يعلن شكه بقضية إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة، فإن المهم ليس هذا هنا، إنما المهم أنه يدمج دوائر تعبيرية مختلفة، هى: الأدبى والدينى والتاريخى، ولا يأخذ فى الاعتبار الخصائص النوعية والبنائية والأسلوبية لها. وهذا الدمج يعارض كلاً من الشروط الداخلية المكونة للأدب والدين والتاريخ ويتجاوز الاستقرار النسبى لخصائصها ووظائفها، وذلك يثير ناقد الأدب لأنه يجد مادة موضوعه، وهى النص الأدبى تدفع عسفاً خارج مضمارها التعبيرى والوظيفى، ويغضب رجل الدين لأنه ينزل نصاً «موحى» منزلة النصوص التاريخية، ويدهش المؤرخ لأنه يجد أن مظاهر تعبيرية - تمثيلية شفافة، تقتحم ميدانه شبه الموضوعى. وعلى هذا فإن الرغبة فى إثبات خطأ واحد، قادت إلى الوقوع فى سلسلة من الأخطاء، وهذا الخطأ المراد إثباته، وهو عدم صحة الشعر الجاهلى بسبب عدم تجاوبه مع القراءة الباحثة عن صورة العصر فى مرآة الأدب، هو الآخر مثار خلاف، لأنه يحكم على المادة الأدبية طبقاً لمعيار مستعار من خارجها، إنه معيار «حضور الواقع»، وبما أن هذا «الحضور» قد افترضه المنهج الذى أخذ به طه حسين، فإن البرهنة عليه أصبحت هاجساً يلاحقه، أفضى أحياناً إلى إلغاء بعض الشعراء من الوجود التاريخى، ولم يلتفت طه حسين إلى قراءات أخرى بديلة، تفتح له الآفاق أمام احتمالات جديدة، منها فى الأقل اعتبار الأدب أحد المظاهر التمثيلية التى تنهض بمهمة تمثيل الأنساق الثقافية والاجتماعية خطابياً، بدل أن تعكسها بتفصيلاتها، وغابت عنه الفرضية القائلة باختلاف العالمين النصى والواقعى، طبقا لاختلاف مكوناتهما، وفى هذا كان يصدر عن وعى قديم جداً أشاعه القدماء من الأدباء والفلاسفة، ومؤداه تطابق ما فى الأعيان مع ما فى الأذهان. ونتيجة لمبدأ «المقايسة» فإن التطابق أيضاً قائم بين الواقع التاريخى والواقع النصى، وإذا حصل اختلاف ما فينبغى تخطئة ما فى النص (= الواقع الذهنى) لأن ما فى الواقع (= الواقع العيانى) لا يمكن له الخطأ باعتباره أصلاً ثابتاً تنعكس صورته فى مرآة النص.

إن طه حسين يقوم فعلاً، بتوجيه من الفهم الأولى للمنهج الذى أخذ به، بإقصاء النص واستبعاده، لأنه فارق

مرجعيته التاريخية، تلك المفارقة الطبيعية التى تقوم بها نصوص الأدب؛ فهى تنشأ فى حاضنة ثقافية معينة، ولكنها ـ لأنها تشكيل لغوى رمزى دال له أنساقه البنائية والدلالية والأسلوبية الخاصة، لا يمكن اعتباره ملحقاً انعكاسياً ـ تقطع الصلة المباشرة بمرجعيتها، وتفارقها، بحيث تكونُ عالماً موازياً لها؛ فيتكون عالمان يتبادلان الاستشفافات ولكنهما لا يتماهيان مع بعضهما؛ ولذلك يتحرر النص من قيود المرجعية التى كان الفكر القديم يقول بحضورها معياراً لصحة الأدب وقيمته، وطه حسين احتذى حذو القدماء فى فهمهم للأدب. وبناء على ذلك الفهم ـ الذى زعم أنه جديد ـ ظهرت قضية الشك، ليس كسبب منهجى إجرائى يستعين به الباحث لكشف أبعاد موضوعه، إنما كنتيجة أظهرتها سياقات فهم معين لماهية الأدب، سياقات تختزل الأدب إلى آلة غايتها توثيق الواقع. وقد عبر طه حسين عن هذه العلاقة المقلوبة بوضوح قائلاً:

> إنى شككت فى قيمة الشعر الجاهلى، وألححت فى الشك، أو قل ألح علىّ الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بى هذا كله إلى شئ إلا يكن يقيناً فهو أقرب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية فى شئ، وإنما هى منتحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شئ ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى(٤١).

يظهر مصطلح «الشك» فى كتاب (فى الشعر الجاهلى) بوصفه الأداة السحرية التى ستظهر «الحقيقة»، ويتردد كثيراً هذا المصطلح، بحيث يصبح تكراره مثيراً للانتباه، وكأن حضوره فى سياق الكتاب نوع من التعويض عما يراد أن يشك فيه. فالهدف المعلن هو «أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث» ويستدرك قائلاً الأصح موضع «الشك»، ويقترن «الشك» بـ «أنصار الجديد»، فهؤلاء هم أصحاب «الشك الذى يبعث على القلق والاضطراب» وهم الذين «خلق لهم الله عقولاً تجد فى الشك لذة، وفى القلق والاضطراب رضاً» لأنهم «يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً»، وهم الذين «ينتهون إلى الشك فى أشياء لم يكن يباح فيها الشك...» إلخ. ويؤدى تكرار الإشارة إلى الشك إلى تأسيس سياق فكرى قوامه «الشك» الذى يهدف إلى استدراج «الحق»، وإبطال فاعلية سياق آخر قوامه «الإيمان بالقديم» الذى يريد الإبقاء على «الباطل».

وتشتبك السياقات المتضادة، بحيث يصار التركيز فيها على الإعلاء من شأن الشك فى كل شئ على حساب الإيمان بكل شئ. ولأنّ فرضية طه حسين ـ التى تستمد شرعيتها من المنطق القديم القائم على أن التسليم بصحة مقدمة، يلزم التصديق بالنتائج المترتبة عليها ـ تقول إنّ الشك هو الطريق الموصل إلى «اليقين»، فإن المتلقى يجد نفسه ينساق شيئاً فشيئاً إلى نوع من التواطؤ مع سياق الشك، فهو سياق جذّاب يطهره، دون أن يؤذيه، يطهره، كما يريد طه حسين، من كل مفاهيم الجمود الموروثة. وهنا يدخل المصدر الديكارتى الذى سينهض بالمهمة: «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الذى استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر». وبما أن هذا المنهج هو «أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً»؛ فإنه يلحّ فى الأخذ به: «لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء». وذلك لأنه ليس خصباً فى العلم والفلسفة والأدب «إنما هو خصب فى الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً» والأخذ به «ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً». ولايقتصر الأمر على نوع من الممارسة المنهجية التى يدعو إليها طه حسين إنما يتجاوز الأمر ذلك إلى دعوة «أيديولوجية» يكون مبدأ «المقايسة» حاضراً فيها:

> سواء رضينا أم كرهنا فلابد أن نتأثر بهذا المنهج فى بحثنا العلمى والأدبى كما تأثر به أهل الغرب، ولابد من أن نصطنعه فى نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب فى نقد

آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغيّر وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهى كلما مضى عليها الزمن جّدت فى التغير وأسرعت فى الاتصال بأهل الغرب[٤٢].

وحجته على ذلك هى:

انتشار العلم الغربى فى مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والأجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى» فكل ذلك «سيقضى غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب فى درس آدابهم، وآداب اليونان والرومان[٤٣].

وينتهى فى نوع من التأكيد الجازم معلناً أنّ «المستقبل لمنهج ديكارت لا لمناهج القدماء»[٤٤]. وستعبر هذه الدعوة بوضوح عن نفسها فى (مستقبل الثقافة فى مصر) بحيث لايصار أبداً إلى التفريق بين الممارسة المنهجية لفيلسوف أو ناقد أو تيار فكرى وبين «الغرب» المحّمل بإيديولوجيا لها مرجعياتها وشروطها التاريخية وتصوراتها الخاصة. واختزال «الغرب» إلى خيار ثقافى وعلمى أمر يتنافى مع واقع الغرب نفسه. وعلى هذا، فإن طه حسين يبدأ من «بذرة الشك»، ويمر بـ«ديكارت» بوصفه الممثل الأكبر لهذا الاتجاه، ليصل بعد ذلك إلى نوع من الدعوة الواضحة إلى «التغريب». ولكن، ينبغى الآن أن يتجه اهتمامنا إلى مدى فاعلية «منهج الشك الديكارتى» كما عرضه طه حسين. فما يلاحظ، قبل كل شئ، أنّه لايأخذ بالاعتبار قرابة ثلاثة قرون من تاريخ الغرب الفكرى بعد ديكارت، قام بها هذا الفكر بتجاوز الديكارتية، بحيث انحسرت على أنها مرحلة أولى من مراحل تاريخ ذلك الفكر. وواقع الحال، فإن فلسفة ديكارت بدأت تتراجع منذ وقت مبكر فى نهاية القرن السابع عشر، وقامت ثورة العلوم ـ التى دفعت بها الفلسفة التجريبية ـ فى القرن الثامن عشر بإقصاء الأسئلة الأساسية للفلسفة الديكارتية، وخرجت العقلانيات الحديثة، مثل الكانتية والهيجلية لتختزل الديكارتية إلى موروث فاقد للديمومة وقوة الفعل. وكل هذا أغفله طه حسين، وأعلن عن «اكتشاف» الديكارتية بأسلوب احتفائى، لايخلو من الدهشة الأولى التى ترافق كل ملامسة ابتدائية لفكرة أو مفهوم. يضاف إلى ذلك أن ماظهر عند طه حسين من أفكار ديكارت، إنما هى أصداء غامضة[٤٥]، مجتزأة من سياق الديكارتية، لكن الأمر الأكثر أهمية، أنه، خرج بالمنهج الديكارتى من ميدان إلى ميدان آخر لايصلح له فى صورته الأصلية. وعلى هذا يتعذّر الحديث عن تأثر حقيقى بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجى، فيما شك طه حسين تاريخى، لأنه لايستهدف البحث عن ماهيات ثابتة لا تاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية، كما هو الحال عند ديكارت، بل يستهدف من وراء شكّه الكشف عن دور الزمان فى بناء اللغة وهدمها، والكشف عن دور الزمان فى صحة الرواية الأدبية وكذبها، والبرهنة على أنّ المصلحة والعصّبية والصراع بين الأمم المختلفة داخل الدولة العربية فى عصرها الأول، قد لعبت دوراً كبيراً فى تشويه الرواية، وبما أنّ كل هذه الموضوعات هى عناصر تاريخية، فإن شكّه خصص لغاية تاريخية، فيما يندرج شك ديكارت فى إطار الشك الأنطولوجى الذى يتخذ الرياضيات منهجاً والميتافيزيقيا موضوعاً[٤٦]. واقتصرت الإشارات إلى ديكارت دون أن يصار إلى إدخال منهجه فعلاً فى سياق البحث، ذلك أنّ المنهجّية الديكارتية القائمة على أسس لاهوتية، غايتها إثبات موضوعات اللاهوت الأساسية: النفس والله والعالم، كانت تنطلق من مبدأ الشك الأنطولوجى بهدف إثباته، فعند ديكارت كل شئ يمكن الشك فيه، إلا الذات المفكرة التى تمارس الشك الآن، وعملية إثباتها تؤدى إلى إثبات الله والعالم، يقول ديكارت:

رأيت من يريد أن يشك فى كل شئ لا يستطيع من ذلك أن يشك فى وجوده حين يشك، وأن ما سبيله فى الاستدلال على هذا النحو من عدم استطاعته أن يشك فى ذاته، ولو كان يشك فى كل ما سواه ليس هو ما نقول عنه أنه بدننا، بل ما نسميه روحنا أو فكرنا، بهذا الاعتبار أخذت كينونة هذا الفكر أو وجوده على أنه المبدأ الأول، ومن هذا المبدأ استنبطت بكل وضوح المبادئ

التالية، أعنى وجود إله صانع ما هو موجود فى هذا العـالم، ولما كـان الله تعـالى منبع كل حقيقة، فإنه لم يخلق الذهن الإنسانى على فطرة تجـعله يخطئ فى الحكم الذى يطلقـه على الأشياء التى يتصورها تصوراً واضحاً جداً ومتميزاً جداً. تلك هى المبادئ التى استعملتها فيما يتصل بالأشياء اللامادية أو الميتافيزيقية، ومن هذه المبادئ استنبطتُ استنباطاً واضحاً كل الوضوح مبادئ الأشياء الجسمانية أو الفيزيقية، أعنى وجود أجسام ممتدة طولاً وعرضاً وعمقاً، وذات أشكال مختلفة ومتحركة على أنحاء مختلفة[٤٧].

هذا هو مضمون الشك عند ديكارت، ويعبّر عنه منهجياً قائلاً:

إذا أردنا أن نفرغ لدراسة الفلسفة دراسة جدية والبحث عن جميع الحقائق التى فى مقدورنا معرفتها، وجب علينا أن نتخلّص من أحكامنا السابقة، وأن نحرص على اطّراح جميع الآراء التى سلمنا بها من قبل، ذلك ريثما تنكشف لنا صحتها بعد إعادة النظر فيها، وينبغى أيضاً أن نراجع ما بأذهاننا من تصورات، وأن لانصدق إلاّ التصورات التى ندركها فى وضوح وتميز، وبهذه الطريقة نعرف أولاً أننا موجودون باعتبار أن طبيعتنا هى التفكير، ونعرف فى الوقت نفسه وجود إله نعتمد عليه، وبعد أن ننظر فى صفاته نستطيع أن نبحث عن حقيقة الأشياء الأخرى جميعاً نظراً إلى أنه هو علّتها[٤٨].

ومن الواضح أن ديكارت يريد إثبات الذات والله والعالم، بطريقة مخالفة لما أشاعه اللاهوت الكنسى الذى يفترض التسليم المسبق بها، فيما يريد ديكارت البرهنة عقلياً على وجودها، فشكه يتجه إلى الموروث الكنسى حول تلك الموضوعات، وفلسفته قائمة لتحقيق تلك الغاية، وطه حسين ينتزع هذا الشك من سياقه الفلسفى، ويدخله فى سياق آخر، ويعبر عن الأسلوب الذى أشار إليه ديكارت بصدد الشك الأنطولوجى، بطريقته هو، قائلاً:

لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التى تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤوسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضا.

ثم يمضى مبيّنا ما يعوق البحث فى هذا الموضوع:

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى مايضاد هذه القومية، ويضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشئ ولا نذعن لشئ إلا مناهج البحث العلمى الصحيح، ذلك أنّا إذا لم ننسى قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغفل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين[٤٩].

إنّ التماثل الظاهرى بين النصّين اللذين أوردناهما لديكارت وطه حسين يخفى وراءه اختلافاً كبيراً بين الشك عند الأول والشك عند الثانى، فإذا كان ديكارت يريد إثبات النفس والله والعالم من خلال شكّه، فماذا كان يريد طه حسين أن يثبت؟ إنه لايريد أن يثبت شيئاً، إنما يريد أن يدعم فرضية منهج الحتم التاريخى التى أخذ بها. وعلى هذا فإن الشك الديكارتى فى وعى طه حسين تعرّض للاختزال والانتقاء، وفُهم فى غير ما وضع له، واستخدم شعاراً، ولم يمارس فعلاً مباشراً، لأن فعله يظهر وسط المنظومة الفلسفية التى تحتضنه، وتلك المنظومة وموضوعها الميتافيزيقى كانا غائبين تماماً عن عمل طه حسين فى موضوع الشعر الجاهلى. وإذا كان الأمر كذلك، فما صلة إثارة الشك فى هذا الموضوع، وماعلاقته بجملة الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلى؟ الواقع، أن «شك طه حسين» متصل فى جوهره بشك المستشرقين فى ذلك الشعر، أكثر مما هو متصل بشك ديكارت الفلسفى. فقد كان أمر صحة الشعر الجاهلى موضوع خلاف بين المستشرقين منذ مطلع النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ إذ كتب فيه نولدكه فى عام ١٨٦١

وألفرت فى عام ١٨٧٢، وتوالت البحوث والدراسات الكثيرة فى هذا الموضوع[٥٠]. وتوجت تلك البحوث، بدراسة مارجليوث (أصول الشعر العربى) التى ظهرت فى عام ١٩٢٥، وكان مارجليوث قد بدأ ينشر شكوكه حول صحة الشعر الجاهلى منذ عام ١٩٠٧، وكانت آراؤه مثار نقاش بين المستشرقين، فقد ردّ عليه «لايل» فى مقدمته لـ «المفضليات» فى عام ١٩١٨، وبلورها بصورة أولية، نشرت قبل زمن من الصياغة النهائية التى تضمنت معظم الحجج التى توسع بها طه حسين فيما بعد، وكانت استنتاجات مارجليوث تشكل اللبّ الأساس الذى ورد فى متن كتاب طه حسين، بعد أن دمج مع مرويات ابن سلام الجمحى[٥١].

انتظمت كثير من جهود طه حسين الفكرية والنقدية ضمن إطار الموجّه الثقافى الغربى الذى تدخّل فى ترتيب آرائه، لأنه امتثل لسياقاته العامة، دون أن يقف منه موقفاً نقدياً حوارياً واقتباساته الكثيرة التى حاول أن يكيّفها لتوافق موضوعاته الأدبية أو الفكرية العربية، أدت فى النهاية وظيفة مضادة لما ينبغى أن تقوم به، فبدل أن تتمثل طبيعة الموضوعات المدروسة، وتتمكن من أن تندمج فى سياقاتها، لتقديم تحليل كفؤ وفاعل بوصفها مكونات ضمنية فيها، قامت، على العكس، بتمزيق الموضوعات، لتوافق الإجراءات العامة، والأهداف الأساسيّة التى فرضتها سياقات ثقافية مختلفة، فجاءت تلك الجهود، وهى تحمل فى طياتها نوعاً من «الانتقائية التوفيقية» التى يشحب فيها الوعى النقدى، وترتفع درجة الانتقاء المرسل؛ هى نوع من التوفيقية التى تطمح أن تصالح الأضداد ، دون أن يكون لها الوقت الكافى للبحث عن التجانس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التى تفصل بين التوفيق والتلفيق، فطه حسين يتعامل مع أدب الغرب ونقده باعتباره وجهاً آخر للتعامل مع الأدب العربى ونقده. وهو يجرّب كل منهج ممكن فى التعامل مع الأدب العربى القديم أو الحديث، ويحاول الإفادة من كل تصوّر نظرى، أو إجراء تطبيقى، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات مثلما ينتقل المسافر بين العربات والمحطات، فى رحلة شاقة طويلة لايعنيه من الانتقال والتغيير سوءا بلوغ محطة الوصول، وهى، حسب جابر عصفور، تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية[٥٢]. ومن الطبيعى أن يقع الاضطراب فى رؤية تنتزع ما ترغب فيه، وتطبقه هنا أو هناك، وتدخل مبدأ «المقايسة» معياراً فى معالجة الظواهر الفكرية والأدبية، لأنّ «القراءة الخاصة» لموضوعات محددة، تنصاع لشروط «قراءة عامة» أنتجها سياق ثقافى مغاير، هنا تنقسم الممارسة النقدية على ذاتها من ناحية الرؤية والمنهج. وتلافياً لذلك الازدواج، يصار إلى تقديم حلول جاهزة تطبّق ـ ببراعة أحياناً ـ على موضوعاتها، باعتبارها حلولاً ناجحة، بحيث يبدو ضمور الموضوع واضحاً أمام حضور الحلّ البرّاق المحتفى به، وفى ذلك كان طه حسين مشدوداً إلى نموذج عقلى ـ فكرى، رسخته الثقافة الغربية حول موضوعات خاصة بها، وجهد هو فى استجلابه، ولاضير فى ذلك، إذا كان الهدف هو أن تتشارك أسئلة الثقافات المختلفة، وتتم الإفادة من أسئلة الآخرين وتوصلاتهم، لكنّ الضرر يقع، حينما يتم اللجوء إلى تطبيق حلول جهّزها الآخرون لتوافق حالات خاصة، على حالات لايشترط فيها التوافق مع تلك الحالات، وانجذابه إلى نموذج يراه قاراً، إنما هو فى حقيقة الأمر تجريد ذلك النموذج من سياقاته، واعتباره نموذجاً كونياً متفرداً، تتجاوز فاعليته شروط الزمان والمكان. ويقدم طه حسين أكثر من دليل على هذا الأمر به فمفهومه للتاريخ المطّرد منذ الإغريق، والإيمان بما يصطلح عليه «بالمعجزة الإغريقية»، والآخذ بتبعيّة العقل الشرقى «القريب» للعقل الغربى، حيناً، والقول حيناً آخر بالاختلاف بين الاثنين بسبب اختلاف الطبائع، وهو تصوّر أشاعته المركزية الغربية التى تتناقض نتائجها أحياناً، كما هو واضح فى هذه القّضية. والتعلق بمفهوم مرآوية الأدب، ومجاراة المستشرقين فى شكوكهم التاريخية حول صحة الشعر الجاهلى، وغير ذلك كثير من الأدلة التى تؤكد أنّ الموجّه الغربى لديه تحول إلى مؤثر كونى مجرد، يتجه الاهتمام إلى تطبيقه، أكثر مما يتجه الاهتمام إلى أمر الموضوع واشتراطاته الخاصة. ووسط كل هذا يظهر مبدأ «المقايسة» ليمارس أفعالاً ثنائية، تثبت وتبطل، تؤكد وتنفى، تستحوذ وتقصى. فى الطرف الأول من تلك الثنائية يصار إلى الإعلاء من شأن كل الإشارات والرموز

والإيحاءات الخاصة بالتثبيت والتأكيد، إذا كان الهدف من «المقايسة» إثبات شيء، وعلى النقيض يصار إلى أبطال كل الإشارات والرموز والإيماءات ونفيها وإقصائها التى تعارض ذلك، وتنعكس الحالة، إذا كان الهدف من «المقايسة» نفى شيء وإبطاله.

لم يتمكن الوعى النقدى عند طه حسين من الالتفات إلى نقد المرجعية التى يصدر عنها، فالثقافة الغربية متعالية على النقد، وهذا يفضى إلى الأخذ بمقولاتها وحلولها وتصوراتها. ومع أنّ «إشكالية» الغرب، بوصفه غرباً «كونياً» يمثل المركز الفاعل فى العالم، والمعيار السليم فى الثقافة والسلوك وكل المظاهر السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، لم تكن مثارة لدى طه حسين بصورة نقدية، كما تثار الآن، فإنّ عمل طه حسين، فى التحليل الأخير، يندرج فى إطار التبشير ـ ليس بالمعنى الدعائى ـ بثقافة الغرب، وخاصة بعدها الإنسانى، دون التدقيق فيما سيؤدى إليه ذلك التبشير. وهنا ينطبق عليه وصف شكرى فيصل، وهو أنه:

> ليس الباحث الخطير فحسب، ولكنه داعية خطير للذى يذهب إليه، أو يأخذ به... إن كثرة أبحاثه ودراساته، هى أبحاث ودراسات من نحو، لكنها دعوات من نحو آخر... لقد كان البيان عنده.. طريقاً للدعوة أو للفكرة، لا تحقيقاً لمتعة فنية أو نشوة نفسية .

وهو فى كل عمله «داعية من نوع خاص... يدعو إلى هذه الحضارة الجديدة»(٥٣). هذه «الحضارة الجديدة» التى يدعو إليها طه حسين، هى، كما يقول محمد مندور «الثقافة الأوربية» التى كان «يحاول فى ايمان أن يدخلها فى مجرى تفكيرنا»(٥٤). وبما أنّ أهل تلك الحضارة أقوياء ومتقدمون، فالدعوة لها بعد آخر، وهو الأخذ بتلك الحضارة والاندراج فيها، وتجريد الغرب من بعده الواقعى، والارتفاع به إلى مصاف النموذج المجرد الذى يجب أن يقتدى. والدفع باتجاه تقليده ومحاكاته، هو نوع من «التغريب» الذى يقوم على اعتبار مدّ المؤثر الغربى إلى كل مجالات الحياة، باعتباره مؤثراً إنسانياً خالداً. وطه حسين ، يكثر من كلمة «خالد» فى خطابه، حيثما ترد الإشارة إلى العقل اليونانى أو الثقافة الغربية.

إنّ طه حسين الباحث والناقد، وبصفته الريادية، كان من أوائل الذين دشنوا للإشكالية الفكرية ـ المنهجّية التى ستتعاظم مع مرور الزمن، وهى إخضاع الذات، بجوانبها المتعددة، ومظاهرها المختلفة، لمعيار غربى، والنظر إليها بمنظور «الآخر»، والبحث فيها، تكوّناً وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية، فـ«التجديد» و«التحديث» لاتقوم لهما قائمة، إلا باحتذاء الآخر رؤية ومنهجاً، والأخذ بالأسباب التى أخذ بها، دون التحسب للملابسات الناتجة عن ذلك، والتعارضات الناشئة بسبب الاختلافات النسبية فى الشروط التاريخية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية.

الهوامش:

(١) نحيل حول هذا الضرب من القراءة على الكتب الآتية:
- مصطفى صادق الرافعى، **تحت راية القرآن**.
- محمد فريد وجدى، **نقد كتاب فى الشعر الجاهلى**.
- محمد أحمد الغمراوى، **النقد التحليلى لكتاب فى الأدب الجاهلى**.
- محمد الخضر حسين، **نقض كتاب فى الشعر الجاهلى**.
- محمد لطفى جمعة، **الشهاب الراصد**.
- محمد أحمد عرفة، **نقض مطاعن فى القرآن الكريم**.
- محمد محمد حسين، **الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر**.

(٢) عاطف العراقى، **العقل والتنوير** (بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٥) ص ٢٤٠، ٢٥٠.

(٣) سيد البحراوى، **البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٣) ص ٥٠.

(٤) جابر عصفور، **المرايا المتجاورة** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ١٠و٢٠.

(٥) سعد الله ونوس، **كتاب قضايا وشهادات الخاص بطه حسين** (قبرص، مؤسسة عيبال، ١٩٩٠) ص١١ - ١٧.

(٦) جابر عصفور، **هوامش على دفتر التنوير** (بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤) ص ١٦٠.

(٧) طه حسين، **المؤلفات الكاملة** (بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٣) ٩: ٥٠ ـ ٥١.

(٨) م. ن. ٩: ٥٨.

(٩) طه حسين، **المؤلفات الكاملة**، ٨: ١٦٦.

(١٠) طه حسين، **قادة الفكر** (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩) ص ٣٩ ـ ٤٠ وانظر الأعمال الكاملة ٨: ١٩٤: ١٩٥.

(١١) م. ن. ص ١٤٨.

(١٢) أرسطاطاليس، **نظام الأثينيين**، ترجمة: طه حسين، المؤلفات الكاملة ٨: ٢٩٠.

(١٣) قادة الفكر، ص ٣٧.

(١٤) م. ن. ص ١٥١.

(١٥) م. ن. ص ١٥.

(١٦) طه حسين، **في الشعر الجاهلي** (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٦) ص ٩.

(١٧) م. ن. ص ٤٤.

(١٨) م. ن. ص ١٥ـ ١٦.

(١٩) م. ن. ص ١٢٦.

(٢٠) م. ن. ص ٢٦.

(٢١) م. ن. ص ٢٩.

(٢٢) عزيز العظمة، **العلمانية من منظور مختلف** (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢)ص ٢٤٧.

(٢٣) كارلونالينو، **تاريخ الآداب العربية**، نشر مريم نالينو (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤) انظر مقدمة طه حسين، ص ٩.

(٢٤) م. ن. ص ١١.

(٢٥) أحمد بو حسن، **الخطاب النقدى عند طه حسين** (بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٨٥)، ص ٣٦.

(٢٦) طه حسين، **الأيام** (القاهرة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٢)ص٣٤٩.

(٢٧) مصطفى عبد الغنى، **تحولات طه حسين** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥) ص ٢٠، ٣٠.

(٢٨) فى الشعر الجاهلى، ص ١.

(٢٩) المرايا المتجاورة، ص ٢٠، ٢١.

(٣٠) قسطاكي الحمصى، **منهل الورّاد فى علم الانتقاد** (القاهرة، مطبعة الفجالة، ١٩٠٧)، ١: ٨٩ و١٥١.

(٣١) صبرى حافظ، **أفق الخطاب النقدى** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦) ص ٩٨ ـ ٩٩.

(٣٢) طه حسين، **تجديد ذكرى أبى العلاء** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢) ص٧.

(٣٣) م. ن. ص ١٠.

(٣٤) م. ن. ص ١٢.

(٣٥) طه حسين، **فلسفة ابن خلدون الاجتماعية**، ترجمة: محمد عبد الله عنان، **المؤلفات الكاملة** ٨: ١٠.

(٣٦) محمود أمين العالم، **طه حسين مفكراً**، انظر كتاب **طه حسين كما يعرفه كتاب عصره**، (القاهرة، دار الهلال)، ص ١٢٦.

(٣٧) محمود أمين العالم، **الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبى العربى الحديث والمعاصر**، انظر كتاب **الفلسفة العربية المعاصرة**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨)، ص ٨.

(٣٨) **الخطاب النقدى عند طه حسين**، ص ٦٨.

(٣٩) محمد مندور، **فى الميزان الجديد** (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤) ص ١٠٢ و١٠٣.

(٤٠) طه حسين، **حديث الأربعاء** (القاهرة، دار المعارف) ٢: ٥١ ـ ٥٢.

(٤١) **فى الشعر الجاهلى**، ص ٧.

(٤٢) م. ن. ص ٤٥.

(٤٣) م.ن. ص ٤٥.

(٤٤) م. ن. ص ٤٦.

(٤٥) محمد عابد الجابرى، **التراث والحداثة** (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١)، ص ٢٥١.

(٤٦) يوسف سليم سلامة، **ديكارت وطه حسين**، انظر الكتاب الدورى: **قضايا وشهادات** الخاص بطه حسين، ص٩٥.

(٤٧) ديكارت، **مبادئ الفلسفة**، ترجمة عثمان أمين (القاهرة، دار الثقا[illegible] ١٩٧٩)، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٤٨) م. ن. ص ١٠٦.

(٤٩) **فى الشعر الجاهلى**، ص ١٢.

(٥١) للاطلاع على التفاصيل، انظر: عبد الرحمن بدوى، **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى** (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦).

(٥٢) مرجليوث، **أصول الشعر العربى**، ترجمة: يحيى الجبورى (بنغازى، جامعة قاريونس، ١٩٩٤) انظر مقدمة المترجم ص ٣٠ ـ ٣١.

(٥٣) **المرايا المتجاورة**، ص ١٠ـ ١١.

(٥٤) طه حسين، **تقليد وتجديد** (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨) انظر المقدمة بقلم شكرى فيصل، ص ١٤.

(٥٥) **فى الميزان الجديد**، ص ١٠٤.

الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبى

مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدى

محمد أزويتة*

ـ يتحرك الإبداع الفلسفى المعاصر فى أفق جديد: نقد الميتافيزيقا بالكشف عن مساربها، وبيان اشتغال مفاهيمها، ورصد تموضعات سلاسلها العنقودية المتشابكة ... مع ما يتطلبه هذا السلوك المعرفى من تموضعات استراتيجية، وبرامج منهجية قادرة فى سياق مشاريعها الجديدة على إرباك المقاسات الميتافيزيقية أو خلخلة نسقها الممتد داخل انتظامات ثابتة وحصينة...

ما يكشف عنه هذا الاهتمام ـ بما هو استراتيجية ـ هو أن الميتافيزيقا ليست كلا موحداً، متجانسا، نستطيع حصر وقائعه بجمع المعطيات فى إطار زمان ومكان محددين، مما يشكل مدونة ميتافيزيقية، نستطيع رَجَّ بنائها، وإرباك مفاهيمها وتموضعاتها، وبتعبير دريدا J. Derrida «ليست تخما واضحا. ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج»[١]، بل هى «موضوع مفتوح» يتضمن العديد من الاندساسات، والتلوينات المفاهيمية؛ إننا أمام أركيولوجيا ميتافيزيقية، تندس من خلالها صيغ «حكائية عظيمة»، يمكن معاينتها فى شكل ملاقط أحادوية وازدواجية وثالوثية تنزع إلى التمظهر والانتشار، وفق سلاسل عنقودية، وطوابق تراتبية، وغائيات جدلية: نقف على ترسبات الميتافيزيقى، ضمن كومة fais-ceau مفاهيمية تحيل مباشرة إلى الأصل والمركز والحقيقة والهوية والحضور... كما نقف عليه فى التوزيع التراتبى الطبقى المؤسس لتاريخ الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى هوسرل، توزيع يحيل إلى علاقات محكومة بالتوزع إلى باطن/ ظاهر، واقعى/ خيالى، عمق/سطح، دال/ مدلول، كلام/ كتابة... وأخيرا ثالوث غائى يرتبط فى سياق صياغته الجدلية الهيجلية بالتحقق النهائى، لتجلى الحقيقة، واكتمال حضورها.

* باحث مغربى .

التشكيل الميتافيزيقى المذكور نابع فى تشكله «الأصلى» من خطاب خارج من اللاهوت مباشرة، وسيمتد هذا الأفق، بكل مؤشراته الدلالية، وأماراته المتشظية، وعبر حقب متعددة إلى الاستقرار فى فروع معرفية متنوعة فى الفلسفة كما فى الأدب، وفى اللسانيات كما فى الإثنولوجيا وعلم النفس...

لنؤشر، إذن، على أننا أمام انتظام مفاهيمى، مبنين نسقيا هو جزء من اشتغال ممارسة، خضعت لتحويرات، كما اتخذت أشكالا من التباين والتناغم، وهى فى كل ذلك تحاول اجترار قيم متعددة من الثوابت الرؤيوية فى نظرتها إلى الوجود.

سيكون مطمح الخطاب المعاصر، هو وضع الميتافيزيقا فى أزمة، والبرهان فى ذلك واضح. فرغم الطابع الوضاء لكل من أفلاطون وهيجل، فإن رجع الصدى سيكون مفهوما كتملك وقلب للطروحات الميتافيزيقية عندهما، وسواء اتخذت المعطيات شكل مقولات متعلقة بالنظرة إلى التاريخ أم ارتبط المتكأ المعرفى بالحضور ومشتقاته المبطنة حينا، والمكشوفة حينا آخر لمفهوم المركزة وتفريعاته المنطقية والعنصرية والقارية، فإن التشكيلات المعرفية المعاصرة (جينيالوجيا، حفريات، أنطولوجيا، تفكيك...)، قد اتخذت فرشا نظريا «متماسكا» يضع المصير الميتافزيقى موضع أكثر من سؤال، فلا غرابة أن تكون الأفلاطونية المضادة، وما بعد الهيجيلية هما حجر الزاوية فى التفكير الفلسفى المعاصر. نحن نقرأ تحت فقرة «أفلاطون» فى القاموس الفلسفى الذى أمر به ستالين: «إيديولوجى من ملاكى العبيد». أما وجودية «سارتر» فى نقاشها ضد الماهيات، فقد كان أفلاطون هدفا لها. وبالرغم من احترام هيدجر لما تبقى من الطابع الإغريقى فى المظهر الوضاء للمثل، فإنه يؤرخ المنعطف الأفلاطونى كبداية للنسيان. أما نيتشه فيصفه بالمرض الروحى للغرب، مرض معْدٍ أصاب كل الذين احترفوا الأفلاطونية[٢] وبالموازاة أيضاً يعلن فوكو فى درسه الافتتاحى أن «عصرنا هو محاولة الانفلات من قبضة هيجل»[٣]، أى السعى إلى إرساء تاريخ مضاد للتاريخ الميتافيزيقى كما أرسته المثالية المطلقة.

كيفما كانت الصورة التى نهدف من خلالها إلى رصد الاندساس الميتافيزيقى، فإن مغامرة من هذا الشكل تبقى مترددة لسببين:

ـ السبب الأول : هو أن الميتافيزيقا «مشروع»، من القوة التاريخية، والصلابة النسقية، يصعب تجاوزها ببساطة؛ بيان ذلك أن حلقة الترسب الميتافيزيقى من أفلاطون إلى هوسرل ومن كوجيف إلى فوكوياما تقابلها الحلقة المضادة بدءا من نيتشه وهيدجر مرورا بفوكو، وانتهاء بدريدا الذى تشكل وقفته المنهجية والمفاهيمية أخصب مرحلة فى تفكيك العمارة الميتافيزيقية. وفى سياق عملية «التجاوز» تلك يتم نسج صياغات «مكتملة» ومنفلتة فى الأوان ذاته من الحديث عن «النور الطبيعى» إلى «الأصلى» Propre الهيدجرى، ومن متعالى هوسرل إلى إمبراطورية «الدليل» مع سوسير Saussure حيث يكشف دريدا دفعة واحدة عن سيرورة بلاغية مترسبة هنا وهناك. ونحن نرى كيف أن سوسير لم يكن له أن يتنصل من توظيف الدليل، بعد أن قام باقتراح ثنائية الدال والمدلول، والحال أن «اللغة الاستعمالية» ليست بريئة أو محايدة، إذ هى لغة الميتافيزيقا الغربية التى تحمل ليس فقط عددا مهما من فرضياتها المختلفة، وإنما فرضيات مترابطة ومكثفة بشكل نسقى[٤].

ـ السبب الثانى : وهو أن اشتغال هذه المفاهيم هو من صناعة الغرب وتسويقه، كما أنها من استعماله ونقده، ومن قبوله ورفضه لها. وبمعنى آخر، فإن نقد مركزية السلالة ـ شرط علم الإثنولوجيا ـ كان معاصرا تاريخا ونظاما لتدمير تاريخ الميتافيزيقا. كما أن استئناف النظر فى الثقافة الأوروبية، باعتبارها ثقافة المرجع، إنها لحظة ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى، إنها لحظة سياسية اقتصادية كما يؤكد دريدا نفسه... مما يجعل السؤال عن خلفية نقد التمركز فى صيغته الأحادية أو الازدواجية: *مركز/ محيط، غرب/ شرق*... واردا. غير أن هذا الحذر الإيديولوجى هو

ما يدفعنا إلى «استثمار» الأبحاث المتعلقة بالموضوع .

فى سياق هذه المواقعية الجديدة فى مساءلة الميتافيزيقى، بالاستناد إلى فرشها النظرى، يمكننا ملامسة مشروع ع. كيليطو النقدى. وبهذا المعنى، فنحن لسنا أمام أصل ومعين لا ينضب يؤشر عليه ذلك الثالث الميتافيزيقى غرب/ شرق، بل إننا أمام مشروع يؤشر على حقبة جديدة فى رج الميتافزيقا، وتصديع نسقها وعدم الاستسلام لعرفيتها، حقبة تستجيب «لنفس الضرورات» التاريخية والحضارية هنا وهناك. مشروع ع. كيليطو، إذن، هو استراتيجية «شاملة» لتفكيك الخطاب النقدى «المتداول»، فى العالم العربى، وما ترسب داخله من مقصديات منهجية ومفاهيمية، تشكل فى مجموعها أفقا ميتافيزيقيا، يحكم رؤى الفكر والوجود معا.

هدف هذه المقاربة، هو التأشير على ملامح هذه المواقعية الجديدة فى الخطاب النقدى العربى الحديث، وفى مقدمة ذلك، زعزعة العديد من الثوابت التى يأخذ مسلكها تفريعات منهجية، مفاهيمية أو إيديولوجية، جعلت من النقد الأدبى سياقا لاجترار تلك الثوابت، مما استلزم عنه إبستمولوجيا، غياب النظرة التاريخية، والافتقاد إلى الحد الأدنى من الموضوعية شرطا كل عمل «علمى» يراهن على التجديد... ولما كان التقليد يعد إحدى خصوصيات ذلك الخطاب، فلا غرابة إذن أن يكون مكتفيا بذاته، بفضائه المقفل الذى يشكل صورة للنفس المطمئنة، فلنرغمه إذن على «فتح الباب والاطلاع على ما يجرى فى الجهة الأخرى»[٥]. للقبض على بنية مشروع كيليطو النقدى فى مساره، وحركية إنجازه اللانهائى، نكون ملزمين بالتوضيحات التالية:

١ ـ تراهن مقاربات كيليطو على خصوصية نقدية إبلاغية، تجعل من المتعة مطلبا مزدوجا «متعة قراءة هؤلاء الكتاب الذين على هديهم وعلى هامشهم يرسم ويفكك.. ومتعة قراءته هو بصفته ناقدا أديبا»[٦]. هذه اللازمة ذات الوسم الشعرى، تأخذ تفريعا نسقيا هو جزء من اشتغال ممارسة تستهدف خلخلة نظام خطى، أفقى متعارف عليه، فضلا عن إرباكها لتراتبية، توزع اللغوى بين الواصف والموصوف، لنلامس إذن مستويات هذا التفريع، وأفق اشتغاله:

ليست المتعة فعلا تزيينيا مجانيا، بقدر ما هى انتشار للمتعة فى حد ذاتها، انتشار يمكن من التحكم فى تجاويف النص، بكل مساربه وثناياه... مما يجعل التموضع فى سريان شبكته العلائقية مشاركة للنص ومساءلة له فى آن.

إن الصياغة الأدبية لهذا المجال النوعى للخطاب النقدى، ليست وعاء أو مخزونا وسائليا للفكر، بل إنها وهى تنتقد المفاهيم ومحمولاتها، وعدم الاستسلام لعرفيتها، تفكر قضاياها وموضوعاتها، داخل اللغة التى بها تصوغها: إننا أمام كتابة مليئة بالمكر والحذر ـ إذ إنها لا تحيل على أية صورة سوى كتابتها الخاصة ـ، كتابة صعبة الإمساك، متعددة ومنفلتة، بحكم انتهاكها لتشكيل نقدى ظل ثابتا... أى أننا أمام كتابة أدبية خارج المصطلح «الأدبى» لكنها فى صميم السؤال الجمالى والأنطولوجى.

إن خاصية هذا التشكيل الجديد للكتابة، تدخل فى تماس مقصدى، يفتح أفق ملامسة بنيات نصوص مختلفة منسية، ومهمشة «النصوص السردية للقرن الرابع» ابن ناقيا وابن بطلان «أدب النوازل» أبو سهل والجمل، «السيرة» (ابن خلدون)...) وبالتالى ملامسة بنية الثقافة العربية وأفق إبداعها.

٢ ـ تراهن مقاربات كيليطو على تحرير النقد الأدبى من العوائق الميتافيزيقية، تلك التى تتحكم فى مجال حركيته، عبر انغلاق مفاهيمى مؤسس على وصاية المعنى، وعلى المدلول المركزى للنص استنادا إلى مرجعية راشدة. وبهذا المعنى، فإن هذا الأدبى ذا الخصوصية المغايرة، يعمل على تشكيل ممارسة جديدة تعمل على وسم مجالها وتوسيع حدوده، بالانفتاح على تشكيلات معرفية أخرى.

ـ يخص المبحث الأول تمثل المعطيات النظرية، والمنهجية والمفاهيمية التى تخص مبحث الحفريات، انطلاقا من انشغالات منهجية، تخص النظر فى تشكيلة خطابية ما، وفق كفاءة وصفية، تخص وحدات الخطاب، وانتظاماته برصد تكوّن مفاهيمه وموضوعاته... يتعلق الأمر بمقاربة نسقية تؤشر

على استلاب إبستمولوجى، مَسَّ عمل المؤرخ التقليدى الذى كان يندرج فى إطار البحث عن مظاهر الاتصال، وعن نظام «التوحد» المرتبط نسقيا بكومة مفاهيمية (الإبداع والخلق، والوحدة، الابتكارية، الأصالة، المعنى...)، وبالمقابل تراهن الحفريات على الانفصال بوصفه أداة البحث وموضوعه، يدخل الانفصال فى تماس مفاهيمى نسقى، يشتغل داخل أفق لانهائى مع مداليل (التقطع، الحد، السلسلة، الانتظام، الحدث...).

مجمل القول، يعمل تاريخ الفكر والمعارف والفلسفة والأدب، على إبراز تعدد الفصائل، وتقصى جميع مظاهر الانفصال، فى الوقت الذى يبقى فيه التاريخ، بمعناه الكلاسيكى، ميالا إلى إغفال الأحداث المباغتة لصالح بنيات لا يمكن للإغفال أن يعرف طريقه إليها.(٧)

إن الخطوات التى ينهجها ع. كيليطو فى مشروعه النقدى، والقضايا التى يطرحها، والأدوات التى يستخدمها، والمفاهيم التى يعينها، والنتائج التى يصل إليها، ليست أجنبية فى جانب منها عن التحليل البنيوى، غير أنها تأخذ مستوى آخر من الانتظام داخل حقل خطابى تظهر فيه، وتتلاقى، وتتداخل قضايا نسقية، تهم النصوص الكلاسيكية بعضها يكاد لا يكون معروفا(٨)، وحين يتعلق الأمر بالخطاب الأدبى على مستوى معالجة النصوص فإن الحذر التالى يظل واردا: إن وسم كيليطو مشروعه بالبنيوى (الأدب والغرابة بشكل خاص)، ينبنى على مقتضيات متعددة، فهو أولا يرمى إلى تدمير المركز بكل تنويعاته، سواء أتعلق الأمر بالركون إلى مفاهيم، أم تحديدات على أساس أنها مكتملة، أم الاستناد إلى نماذج تشكل ثوابت مرجعية توجه أفق القراءة مسبقا. ثانيا أنها تحتفظ لنفسها باللعبة الداخلية، التى تشتغل من خلالها النصوص فيما بينها، وفى علاقاتها مع نصوص أخرى، دون أن تسقط فى الهندسة الرياضية الممتعة فى الشكلانية البنيوية... ومن ثم فإن استدعاءه بروب V.Propp أو جينيت G. Genette، وهو يتحدث عن التناول العلمى «الحقيقى» لـ«قواعده السرد مثلا، لا ينبغى أن يفهم وكأنه [بصدد الدفاع عن الشكلانية]، بل [التنبيه على المستويات المختلفة التى لابد من مراعاتها، أثناء العملية النقدية...](٩).

إن الإغراء الشكلانى [من الشكل]، ليس ممكنا إلا بعد هزيمة معينة للقوة الداخلية للنص، فى تعالقها، وتضامها البلاغى، وهو ما ينهض كيليطو ضده، منذ بداية مشروعه؛ إذ نعثر داخل كل مقاربة على التحام لحركة ما يدرسه إلى حد محبة تلك الحركة وبالتالى الكتابة بمبسمها الخاص جداً... وأخيرا، فإنها إذ ترسم اشتغالا وفق آلة الازدواج، المميزة للخطاب البنيوى، فهى تعمل على تفكيكها والفيض عنها، نحو أفق مغاير.

ـ يخص المبحث الثانى الانفتاح على استراتيجية دريدا الشاملة فى تفكيك تاريخ الفكر الغربى، الذى يرى هو فيه فكرا ميتافزيقيا، وخاصة تاريخ الفلسفة الذى ينبنى فى نصوصه المؤسسة على تمركز لوجوسى واضح. يقول دريدا:

> إن تاريخ (الميتافيزيقا)، وبالرغم من جميع الاختلافات، ليس فقط من أفلاطون إلى هيجل مرورا بلايبنز، بل أيضا خارج حدوده الظاهرة، مما قبل السقراطيين إلى هيدجر، كان يعتبر اللوغوس (logos) أصل الحقيقة بشكل عام»(١٠).

لتغذية هذه الاستراتيجية، اتجه دريدا إلى رصد الاندساس الميتافيزيقى فى مباحث متمفصلة كاللسانيات والسيميولوجيا اللتين تنهضان على مفهوم «الدليل»، الذى يتضام نسقيا مع كومة من المفاهيم الميتافيزيقية المزدوجة البناء (دال/مدلول. كلام/كتابة. تعبير/مضمون...).

فى الأفق ذاته، يقوم دريدا بتفكيك الترسبات الميتافيزيقية داخل حقل «الأدب»، وبخاصة مفهوم البنية، والنص، والنقد، ومعالجة النقد البنيوى لبعض الآثار الأدبية... بالمقابل وجد دريدا فى بعض النصوص «الأدبية» ـ خاصة أمثلته المفضلة «ملارميه، أرتو، باطاى» كل على شاكلته ـ انشغالا باستراتيجيات تفكيكية (قبل التسمية)... وجد وحدات قلقة، غير قابلة للحصر، تسكن أفق المقابلة الفلسفية، وتصمد أمامه، تعمل على الإخلال بنظامه، مستعيرة كل مرة بعض أدواته ومفاهيمه.(١١)

التفكيك عمل استراتيجى، مهمته تفادى التجميد البسيط للمتعارضات الثنائية الميتافيزيقية، والمراوحة البسيطة

عند مجال مغلق يؤكد شرعيتها. من هنا نلحظ مع دريدا حركة مزدوجة، تتكرر بانتظام في جميع قراءاته للأعمال الأدبية والفلسفية: ليس هناك من نص «متجانس»، هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص؛ هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه. ما يهم إذن هو الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه. فالمسألة، إذن، هي مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من «طبقة» معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل»(١٢).

إذا كان الاستدلال على هذه المواقعيات يشكل المحور الرئيسي لهذه المقاربة، فمن الضروري الإشارة إلى أن مواقعية من نوع اهتمامات كيليطو، عادة ما تترتب عنها أسئلة تخص اهتماماتها النظرية والمنهجية، كما تخص «حدود» تلك الانشغالات، عندما يتعلق الأمر بنصوص عربية قديمة.

ما الذي يبرر هذه الرهانات؟ وما هي الآفاق التي تفتحها هذه المباحث عندما يتعلق الأمر بالأدب العربي الكلاسيكي (المقامات خاصة)؟ ليس هناك أدنى شك من إثبات هذه الحقيقة المرة المرتبطة بموقع المؤلفات السردية القديمة، والمقامات جزء منها: إقصاء متعدد الوجوه، متنوع الوظائف، محسوب على الأفراد والثقافات معا. كل مؤلفات كيليطو، وبدون استثناء تؤشر ـ بشكل أو بآخر ـ إلى الاختزال الذي يلفت نظر القارئ/الباحث «الغربي» و«العربي» إلى السرد العربي القديم. «قرون من السرد يتم اختزالها إلى أربعة أو خمسة عناوين على أكثر تقدير. ولاشك أن الدهشة ستتملكنا جميعا، ونحن نسمع بمؤلفات، لا تدرس في الجامعات، ولا توليها تواريخ الأدب كبير اهتمام». «عندما نقارن بين ما ألف حول السرد، وما ألف حول الشعر، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل «الضيم» الذي لحق بالسرد. ما أكثر الكتب التي تعنى بتاريخ الشعر العربي! أما السرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحله، وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخا للسرد»(١٣).

بطبيعة الحال، فإن هذا المنحنى هو الذي يطبع النظر إلى المقامات: بضاعة معروضة في متحف يعلوها الغبار شيئا فشيئا، تكشف عن غيبوبة دامت عدة قرون. غير أن الأخطر من هذا، هو أنه عندما يرجى تحقيقها، فإن الحذف يكون ملازما لبعضها، مما يؤدي إلى تشويه بنيتها تشويها يمس التراث العربي من عدة وجوه.

ما ملامح هذا الإقصاء، ما هي خلفياته النظرية، عندما يتعلق الأمر بمسألة القراءة؟

يؤشر كيليطو لأشكال القراءات المتبعة للمقامات، عبر لغة إيحائية تشخص بنيتها، ونزوعها المقصدي في آن. يتعلق الأمر بنوعين من القراء:

ـ القارئ/السائح الذي «يقترب منها [على إطراف قدميه]، مخافة أن يوقظها، فيكتفي بتأملها...» نافضا رأسه باستياء.

ـ القارئ/المتسرع الذي «يقترب منها بقرع الطبول، [فتستيقظ مذعورة]، ثم تعود توا إلى نوم أعمق من النوم الأول»(١٤)، نافخا صدره بكبرياء.

وهما على التوالي: القارىء العربي، القارىء الغربي.

وهم الاتصال بما هو حضور:

قبل تحليل مستويات «الاتصال»، بما هي تأشير على ميتافيزيقا «الحضور»، لنسجل أولا أننا أمام معطى، يجد مرجعيته التاريخية والنظرية، لحظة الصدام مع الغرب، وما تولد عنها من إشكال نظري حددت معطياته الإجرائية في أربع نقاط:

* تعريف الذات بإزاء الآخر (الغرب).

* علاقة العرب بماضيهم.

* منهج العمل الذي يجب أن يتيح للعرب أن يتعارفوا ويعملوا بموجبه.

* التعبير عن هذا الوضع الانتقالي، تعبيرا مطابقا عن المرحلة التي نعيشها في الوقت الحاضر، وأن يكون بالتالي ذا قيمة «كونية».

وإذا استخدمنا التعبير بالصورة، يمكننا القول إن العرب ماضون في البحث، منذ ثلاثة أرباع القرن، عن شئ ما: عن ذواتهم، عن ماضيهم، وعن عقل كوني، وعن تعبير مطابق. وإذا استعملنا صيغة مجردة، نقول بالأصح، إن الإشكالية العربية تتلخص في مفاهيم الأصالة، والاستمرار التاريخي والكونية والتعبير[١٥]. من خلال هذا الوضع الإشكالي للإيديولوجية العربية المعاصرة، يصنف العروي مستويات الوعي النهضوي في ثلاثة نماذج:

«الوعي الديني ـ الوعي الليبرالي ـ الوعي التقنوي». ومادامت هذه النمذجة محددة بالفكرة المكونة عن الغرب، باعتباره عدوا يجب «رفضه»، أو ضرورة حضارية، تاريخية يلزم الأخذ بها، فقد ترتب عن ذلك موقفان «متعارضان»: الموقف الأول براهن على تجربة «الماضي»، وإنجازاته، يستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل، وقد تجلى ذلك في القراءات المنافحة عن التراث العربي، مادام مستودعا «لهويتهم»، مخزونا «لأصالتهم»... الموقف الثاني يدعو إلى تبني النموذج الغربي المعاصر، بوصفه نموذجا للعصر كله، أي النموذج الذي يفرض نفسه تاريخيا كصيغة حضارية للحاضر والمستقبل، وقد تبلور ذلك في القراءات الإسقاطية للتراث العربي.

كلا الموقفين، فضلا عن آلية القياس المشتركة بينهما[١٦]، يستندان إلى أصل معين ويحاولان ربط اتصال إما مع الماضي أو مع الحاضر «حاضر الغرب» بطبيعة الحال. في الموقف الأول، نكون أمام إيديولوجية دفاعية، تتخذ من تجربة الماضي ـ الذي يتلون حسب المواقف واللحظات ـ مرجعية لإعلان «حضور» الذات وتثبيت أفق انشغالاتها وبرامجها حاضرا ومستقبلا، وفي الموقف الثاني تصبح أمام إيديولوجية تبريرية، تجعل من الحاضر الغربي ـ على اختلاف نظمه السياسية والفكرية ـ مرجعية «لإثبات» الذات، بإعلان رفضها لواقع سلبي ينبغي تجاوزه عن طريق اللحاق بالغرب.

كلا الموقفين أيضا ـ وأصنافهما العديدة، والمتداخلة بشكل مبتذل ـ يبحثان، عن نوع من «المصالحة»، تأخذ شكل تطابق مع التاريخ العربي أو التاريخ الغربي.

لقد تعرضت هذه الأصناف من القراءات/ المواقف لانتقادات عديدة على المستوى المعرفي والمنهجي والمفاهيمي، ويهمنا هنا التأشير على الشكل الميتافيزيقي الذي يضمهم جميعا، وهو الاتصال بما هو تطابق.

قد لا نجد مفهوما أكثر عرضة لاستقطاب الميتافيزيقا، نظرا لقوة المحمولات التي ينظمها، ويدلل عليها نسقيا، من مفهوم التاريخ ومؤدياته، بل وأنغامه أيضا: إن تعريف الذات بالنسبة إلى العرب هو على الأخص تحديد الاستمرار التاريخي، «فهو الذي يضمن لها أن تستعيد كل ما ضاع منها، ويؤكد أن الزمان لا يفرق بين الأشياء إلا لكي يعيد إليها وحدتها»[١٧]. على أن هذه «الأصالة» القائمة على الحنين والانفعال ما تلبث أن تفصح عن هواجس مردها الضغط الشامل الذي أحدثه الآخر؛ يفقد الماضي من سيولته، والتطابق من قوته وصلابته، وبطبيعة الحال ينزع إلى «المماثلة»، بوضع آخر واستمرارية تاريخية هناك. تحدث انزلاقات وتشوهات في التجارب والممارسات، التلون والتردد صور موازية لمشهد هذه المسرحية العجيبة.

هكذا، إذن، وفي غياب قراءة استراتيجية تراعي خصائص التراث العربي القديم، ونسق اشتغاله، بالمعنى الواسع لكلمة «نسق» (المؤلف ـ الرسالة ـ القارئ)... وفي غياب وعي منهجي بالإنجازات الغربية، وشروطها النسقية، فإن الانفلات الدائري سيبقى ممتدا وشاسعا، وهو لا يمكن أن يؤدي ـ بقارئ المقامات خاصة ـ إلا إلى ما يلي:

ـ إما أن يستعد عن النص، مكتفيا بتأمله تأمل السائح فيحكم على نفسه، مادام لا يرى فيه إلا هوسا وجنونا. وفي وضع مماثل قد يجعل منه «أصالة» عربية، دون قدرة على البرهنة عليها، في غياب فرش نظري يجلو النسق (المقامي) في بنيته النوعية، وفي علاقاته مع أنواع ومجالات معرفية أخرى.

ـ «وإما أن يُسقط ذاته على النص، لكن في هذه الحالة، يوصم هذا الأخير بالقصور والنقص». ومرد هذا الاستياء الذي يصاب به القارئ العربي هو اللجوء إلى المقارنات المجانية إذ «يتخمم الموضوع، ويفسد المنظور منذ البداية: إن مقارنة

المقامة بأنواع أزهرت فى حقل ثقافى آخر، يعنى الإفضاء حتما إلى النظر إليها سلبيا، تحت مظهر النقص، وطبعا يجد المرء نفسه حانقا أمام خيبة هذا الأمل الكبير»[١٨].

وهم الانفصال بما هو حضور:

يتعلق الأمر بالقراءة الاستشراقية، والتى رغم مثابرتها ودأبها، لم تؤد إلا إلى نتائج هزيلة، وذلك حين تؤكد أنها دراسة موضوعية، وبحث عن «الحقيقة» منزه عن كل غرض[١٩]. لكن سرعان ما يتكشف المرجع المتعالى، المرتبط بالشوفينية والتعصب، مادام الافتراض المسبق لدى المستشرق هو دائما أن يبالغ فى تقدير الماضى (ثقافة اليونان) والحاضر (الحاضر الأوروبى). أما الليبرالى العربى الذى يأخذ بمنهج المستشرق العلمى واضعا بذلك نفسه فعلا فى مستقبل حقيقى، فإن نتائجه تأخذ المسار المتعرج نفسه مادام يقرأ التراث العربى «قراءة أوروباوية النزعة»، أى ينظر إليه من منظومة مرجعية أوروبية، ولذلك فهو لا يرى فيه إلا ما يراه الأوروبى.

هذا المعطى الاستشراقى ليس جديدا، خاصة وأن الغرب محكوم عليه كى يتمركز أن يتهم المحيط بكل هامشية وابتذال، بل إن «قوته» مبنية على هذا الحساب المضنى، والخادع فى الوقت نفسه، ومن الضرورى أن «يكون موقف رينان [من المقامات] محسوباً لا على فرد فحسب، بل أيضا على ثقافة، مادامت مقاربة رينان «تعرض نفسها صراحة تحت شعار «أوروبا»[٢٠].

قد لا يخرج الإيديولوجى العربى فى الجدال المستمر، الناشب بينه وبين المستشرق، عن الاكتفاء بإماطة اللثام عن القبليات الإيديولوجية لدى خصمه المستشرق، واصفا إياه بجميع النعوت المعروفة، دون أن يضع انتقاده فى المستوى نفسه. لنلاحظ هذه الخصوصية:

يقوم عمل كيليطو على سلوك استراتيجى فى تفكيك أفق الانفصال، الذى يحتكم إليه رينان: «يحاول رينان قبل كل شئ أن يرسم خطا فاصلا بين فضائين نقيضين، يتواجهان دون توسيط ولا تسوية: أوروبا والشرق. القطيعة تامة من فضاء لآخر، والانفصال حاسم»[٢١]. نحن هنا أمام تراتبية عنيفة، وفى مواجهة تعارض ثنائى فلسفى، وليس أمام تعايش سلمى لشيئين متواجهين، بل إن أحد الأطراف «متحكم» فى الآخر، إكسيولوچيا، هل يقتضى الأمر تشويش الرتبة أم تغييرها؟ فى كلتا الحالتين سنحافظ على هيمنة البناء الميتافيزيقى. يتعلق الأمر إذن بالوقوف داخل أرضية ونظام ما نريد خلخلة تركيبه. ما يلزم هو تتبع الفجوات والتوترات المندسة التى يتبدى فيها اللاانسجام الذى يطبع النظر إلى الأشياء، ومن خلال عمل هذه الصورة البلاغية (التصحيح) سنلاحظ أن رينان يناقض مكتسباته مادام لا يتمكن من «الالتزام الكلى بالانشطار» بين أوروبا والشرق. يتفكك النص من ذاتيته.

إن التسامى ذا المنزع «المثالى» ينتظم صراحة فى أفق قراءة وحيدة للمعنى، تتضام مع غائية معينة، لتشكل بذلك منزعا كليانيا، مجال هذا الوسم ومنطلقاته الوهمية، تتكشف من خلال هذه الزيادة الخطيرة، حيث «العدو» ليس خارجيا بالدرجة التى نعتقد: إنه هنا داخل الحدود مقتحما القلاع، محتلا قطاعات كان يعتقد أنها ممتنعة، فتتكشف عن كونها هشة يمكن اختراقها»[٢٢]. اختراق يفجر تراث رينان نفسه، ومعه نظام تشكيله اللغوى (من لغة الصرامة إلى سوء الذوق)، حيث نقف على كتابة منشطرة، منزاحة، تخلخل كما تربك كل المحتملات النقدية، والوصفات الجاهزة من تصدع النوع مع الحريرى إلى صعوبة التصنيف مع كيليطو.

لنثبت معا أن من خصوصيات الوعى النهضوى بكل تياراته، بما فيها الوعى الاستشراقى الحاضر بكل ثقله فى تلك التجارب، هو أنه فكر منفصل على ذاته، يعيش داخل قوالب مفاهيمية، ومقولات زمنية خاصة، حيث يتم الاستناد إلى سلطات معينة، تشتغل نسقيا داخل مداليل متعالية، وغائيات تيولوچية، ومن هنا يحدث الانغلاق المؤشر على انغلاق الميتافيزيقا، وهى تراهن على حضور «الحقيقة» ومؤدياتها.

يحاول كيليطو، إذن، تجاوز كل أشكال الاحتواء التى ينتظم أفقها داخل النظم الفلسفية الكلاسيكية، والتى يتم توسيع آفاق اشتغالها داخل نماذج نقدية متداولة، ومن خلال ذلك يقوم بمحاورة تلك المناهج من جهة، وإقامة علاقة خاصة مع التراث السردى من جهة أخرى.

من هنا، يأخد الانفتاح على تشكيلات معرفية جديدة بعدين أساسيين:

البعد الأول: يخص الانطلاق من برنامج محدد، يتوفر على صياغة نظرية واضحة، وإطار منهجي يحصر الإشكالية ويوزع المفاهيم المعتمدة التى تأخذ شكلا نسقيا؛ إذ يحيل بعضها إلى البعض فى إطار علاقات متبادلة. ومن الضرورى أن تكون النتائج السلبية، والإخفاقات المسجلة فى تعامل القارئ مع المقامات:

- دراسة التأثيرات التفصيلية، التى تتضح سرابيتها.
- إعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها.

لها تفسير بسيط. ذلك أنها لم تصغ فى إطار منهجية دقيقة، وفى غياب ذلك فإنها طرحت بصورة مغلوطة.

البعد الثانى: يخص تبييئة المفاهيم الغربية، وإخصابها بوضعها موضع العمل، وبتلقيحها بنتائج ما كانت منتظرة، مما يدل على انفتاح متعدد الأبعاد.

تأسيسا على ذلك، فإن انفتاح كيليطو على فوكو فى مقاربته للمقامات كخطاب له قواعده الانتظامية... كما أن اشتغاله على تفكيكية دريدا فى دراسته للمقامة الخامسة عند الحريرى، قلت إن ذلك الانفتاح، وهذا الاشتغال ملزوم بوسمين:

الوسم الأول: هو أنها مباحث لانهائية، مادامت تشتغل داخل عوائق وتقلبات مفاهيمية، بل وداخل فرضيات ليست وليدة اليوم.

الوسم الثانى: هو الحذر الذى يلازم كل كتابات كيليطو، وفى مقدمتها الخلط النظرى الذى قد يحدث للقارئ، وهو يتناول الأدب القديم، بمفاهيم «أدبية» وليدة القرن التاسع عشر، مما يؤدى إلى انزلاق فى الرؤية والمنهج.

لقد ولَّى ذلك الزمن الذى كانت فيه المؤلفات التراثية القديمة تثير الانزعاج وتوسم بالدهشة والنفور عند البعض، والتقيؤ والدوار عند البعض الآخر، لتأخذ موقعها وفضاءها الإشكالى، باعتبارها مظهرا تعبيريا يشكل إلى، جانب النتاج المعرفى والشعرى، الهيكل الكلى للثقافة العربية بتجلياتها الفكرية والإبداعية، ليس هذا وحسب، بل إن الانتظام فى التراث الذى يأخذ شكل العودة إلى «الأصول» يشكل ميكانيزما نهضويا عاما، مما يجعل «الارتكاز» عليها وسيلة لنشدان المستقبل أمرا لازما. «ومن هنا، فإننا إذ نعكف على النص الكلاسيكى، فنحن نعكف على درس أنفسنا، والخطاب عن الماضى هو فى الآن ذاته خطاب عن الحاضر»[٢٣].

الهوامش:

(١) **الكتابة والاختلاف**، ص ٤٧.

(٢) بيان من أجل الفلسفة. أ. باديو، **مجلة العرب والفكر العالمى**، ترجمة وتعليق مطاع صفدى، العدد الثانى عشر، خريف ١٩٩٠.

(٣) أسس الفكر الفلسفى المعاصر، ص٩ مأخوذ عن **نظام الخطاب**، فوكو، ص٧٤.

(٤) **مواقع** دريدا، ص ٢٣، ترجمة وتقديم فريد الزاهى.

(٥) **الغائب**، ع. الفتاح كيليطو، ص ٤٤.

- **المقامات**، ع. الفتاح كيليطو، ص ٢٢٠.

(٦) مقدمة / تصدير ع. الكبير الخطيبى لكتاب **الأدب والغرابة** لكيليطو.

(٧) **حفريات المعرفة**، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ٧، ٨.

(٨) الإحالة إلى الدراسة المقدمة **المقامات** لعبد الفتاح كيليطو.

(٩) **الأدب والغرابة**، ص ٣١.

(١٠) De je la grammatologie p.11-12.

(١١) مواقع (دريدا)، ص ٦٧، ترجمة فريد الزاهى.

(١٢) دريدا. **الكتابة والاختلاف**. ترجمة كاظم جهاد ص ٤٥.

- نحتفظ لأنفسنا بهذين المبحثين (فوكو ـ دريدا) حفريات/ تفكيك، كموجهين لهذه المقاربة، أما انفتاح كيليطو، فمتعدد المجالات: يكفى تصفح ببليوغرافيا كل مؤلف عنده، لإثبات ذلك.

(١٣) كيليطو ١٩٨٨ **الحكاية والتأويل** ص ٥و٦.

- كيليطو ١٩٩٣، المقامات ص ٦.

(١٤) **الغائب** ـ ظهر الغلاف.

(١٥) ع. الله العروى **الإيديولوجية العربية المعاصرة**، ص ٢٠.

(١٦) نحيل إلى مؤلفات العروى والجابرى على السواء.

(١٧) **حفريات المعرفة** ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ١٣.

(١٨) **المقامات** ع. الفتاح كيليطو، ص١٧٥.

(١٩) محمد عابد الجابرى **نحن والتراث**، ص ١٤.

(٢٠) **المقامات** ع. الفتاح كيليطو، ص ١٦٩. ترجمة ع. الكبير الشرقاوى.

(٢١) المرجع نفسه.

(٢٢) **المقامات** ع. الفتاح كيليطو، ترجمة ع. الكبير الشرقاوى، ص ١٧٢.

(٢٣) **المقامات** (٩٣) عبدالفتاح كيليطو، ص ٨.

قائمة بأسماء المراجع المعتمدة

مؤلفات ع. الفتاح كيليطو:

ـ **الأدب والغرابة**، بيروت دار الطليعة ـ ١٩٨٢.

ـ **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالى. بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى ١٩٨٥.

ـ **الغائب**، دراسة فى مقامة للحريرى ١٩٨٧. دار توبقال للنشر.

ـ **الحكاية والتأويل**، دراسات فى السرد العربى ١٩٨٨، دار توبقال للنشر.

ـ **المقامات**، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوى، الطبعة ١٩٩٣.

ـ **لسان آدم**، ترجمة ع. الكبير الشرقاوى، الطبعة الأولى ١٩٩٥.

ـ جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد.

تقديم: محمد علال سيناصر ،توبقال للنشر. الطبعة (١) ١٩٨٨.

ـ جاك دريدا: **مواقع**، ترجمة فريد الزاهى. دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٢.

- Jackues Derrida - De la grammatologie. & Paris 1967.

ـ عبدالسلام بنعبد العالى: **أسس الفكر الفلسفى المعاصر**، الطبعة الأولى ١٩٩١.

ـ عبدالسلام بنعبد العالى: **مجاوزة الميتافزيقا**، دار توبقال للنشر.

ـ **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر١٩٨٧.

ـ **حفريات المعرفة**، ميشال فوكو. ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الطبعة الأولى ١٩٨٦.

ـ **فصول** مجلة النقد الأدبى «مدخل إلى قراءة دريدا» كاظم جهاد المجلد الحادى، عشر العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣.

النقد الجمالي في النقد الألسني

قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامي

معجب الزهراني*

إشارة:

... وكل ما هو خارجي عن اللغة فهو غير قابل للإدراك الإنساني ولهذا فإن اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية. وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية وهذا ما نسعى إلى إكسابه لدراستنا هذه. (الخطيئة... ص ٨٥).

دليل:

... ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض ذوقا مصطنعًا للأدب وإنما نقترح تحليلاً نقديًا (علميًا) لشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا شرحًا علميًا يبرهن على صحة الحكم الجمالي. (الخطيئة... ص ١١٧).

مدخل/ تمهيد:

قد نتعامل مع «النقد الجمالي» على أنه مفهوم عام تتسع دلالته لتشمل أية قراءة، حتى وإن كانت جزئية، صدفية وعابرة، تتوقف عند العناصر الفنية «الجمالية» في النص الأدبي سواء كان قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية، وسواء أفادت القراءة هنا من «علم الجمال» أو «فلسفة الفن» بمفهومهما الحديث أو من الدرس البلاغي العربي التقليدي. هذه الدلالة يمكن أن تغري الناقد بإجراء بحث استقرائي يشمل جل الكتابات النقدية المهمة التي أنجزت في الفضاء المشار إليه أعلاه منذ أن نشر محمد حسن عواد كتابه (خواطر مصرحة) في العشرينيات من هذا القرن.

* جامعة الملك سعود بالرياض، قسم الأدب العربي، كلية الآداب.

وهذه القـــراءة، فى هذا المقـــال، يمكن أن تشكل موضوعًا لأطروحة جامعية تنجز على مدى سنوات وتتطلب قراءة عشرات المؤلفات النقدية الجادة فضلاً عن مئات الدراسات والمقالات النقدية المنشورة فى المجلات والجرائد المحلية والعربية، ويمكن أن تشكل هذه الأطروحة تنمية وتوسيعًا وتعميقًا لما ورد فى كتاب محمد عبد الرحيم كافود (النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى) وتحديدًا تحت عنوان «النقد الفنى»[١].

وهى قراءة حاولت فيها إجراء قراءة استكشافية لمجموعة من المؤلفات النقدية التى يمكن اعتبارها «ممثلة» للخطاب النقدى الجاد فى هذه المنطقة لأنها أنجزت من قبل أكاديميين هم فى حكم «النقاد المحترفين» أمثال منصور الحازمى، محمد الشامخ، إبراهيم غلوم، نوريه الرومى، حسن الهويمل وغيرهم من الأسماء المعروفة فى هذا المجال[٢].

لكن هذه المحاولة لم تفض بى إلى ما أطمح إليه، لأن هؤلاء النقاد وأمثالهم كانوا منشغلين إما بتتبع تاريخ تطور الأشكال الأدبية كالقصة والرواية والمسرحية، أو بمقاربة الموضوعات والدلالات الاجتماعية والنفسية والإيديولوجية للنصوص موضوع القراءة. وهنا يكون من الطبيعى والمنطقى ألا يتوقف أحدهم عند قضايا النقد الجمالى باعتباره اتجاهًا ونمطًا من المقاربات المبنية على أسس نظرية معينة وله إجراءاته التطبيقية الخاصة التى يوظفها ويستثمرها الناقد وصولاً إلى أهداف وغايات خاصة هى الأخرى. وللتثبت من وجاهة هذه الملاحظة يكفى أن نعود إلى كتاب محمد كافود المشار إليه أعلاه حيث نجد أن ما يسميه الباحث بـ «النقد الفنى» لا يرد إلا فى صورة أحكام انطباعية عابرة لدى قلة من النقاد وبعضهم لا ينتمى أصلاً إلى المشتغلين بالنقد الأدبى، كمحمد جابر الأنصارى، ثم إن هذا المفهوم يظل مضطرب الدلالة حتى عند مؤلف الكتاب[٣].

وحتى إذ نصادف كتابًا نقديًا بعنوان (فن القصة القصيرة فى الأدب السعودى الحديث)[٤] لا نجد فيه أكثر مما نجده لدى نوريه الرومى أو الأنصارى أو غيرهم من النقاد الذين يتعرضون لمامًا لبعض العناصر الفنية فى هذا النص أو ذاك فيحللونها ويحكمون لها أو عليها من هذا المنظور الانطباعى العام، أى بعيدًا عن مرجعية نظرية ومنهجية جمالية حقًا.

هنا اتضح لى جانب من الإشكال الذى أود طرحه فى هذه المقاربة وهو أن «النقد الجمالى» فى هذا الفضاء يتحدد بغيابه أكثر مما يتحدد بحضوره وفاعليته وذلك ببساطة شديدة لأنه لم يؤسس بعد كما ينبغى، وفى المستويين النظرى والتطبيقى.

لكن تلك القراءة الاستكشافية ذاتها دلتنى إلى أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبى إنجازًا وتلقيًا ومن منظورحديث وجدير تمامًا بالخطاب النقدى التقليدى السائد فى هذه المنطقة إلى وقت قريب، هذه المحاولة ماثلة فى كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الفذامى[٥].

فهذا الكتاب هو، حسب علمى، أول إنجاز نقدى فى الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثة ويعمل على استثمارها نظريًا ومنهجيًا فى قراءة جديدة ومجددة لمجمل الإنجاز الأدبى للشاعر والكاتب الكبير حمزة شحاتة. وفى إطار هذه المحاولة الرائدة، يناقش الناقد العديد من القضايا الجمالية المركزية فى النص الأدبى، كتابة وقراءة، من هذا المنظور المعرفى - الجمالى الجديد.

هنا تحديدًا يتضح الجانب الثانى من الإشكال، ويتعلق بكون ذلك النقد الجمالى الغائب أو المغيب فى/ عن الخطاب النقدى السائد فى هذه المنطقة يمكن، بل يتعين، استحضاره وتفعيله فى سياق النقد الألسنى أو «النظرية الشعرية» الحديثة. ذلك لأن غيابه أو هامشيته أمر لم يعد مقبولاً وإن أمكن تبريره فى المقاربات السابقة من جهة بغياب الفلسفة عمومًا من مؤسساتنا التعليمية. والفلسفة هى كما نعلم المرجعية الأولى والأهم لفلسفة الفنون ولعلم الجمال الحديث، كما تبلورت أطروحاتها فى أعمال ألكسندر باومجارتن وكانط وهيجل وكروتشه وجورج سانتيّانا وتيودور

أدورنو خاصة. كما أنه يسرو من جهة أخرى بكون الدرس البلاغى العربى التقليدى قد أصابه من الجمود ما جعله هو ذاته فى أمس الحاجة إلى إعادة بناء ذاته على ضوء الدرس الألسنى ليعود كما كان فى أوائله مصدراً رئيساً من مصادر النظرية النقدية. بناء عليه نأمل أن تكون هذه المشاركة ذاتها امتداداً لجهد الغذامى ولجهود بعض النقاد الجدد الذين ينطلقون فى كتاباتهم من المرجعية الألسنية ـ الشعرية ذاتها(٦).

إجـراء:

بعد قراءة متأنية لفصول هذا الكتاب رأيت أن أوزع مقاربتى له على ثلاثة محاور متعاقبة ومترابطة بحيث أناقش القضايا الجمالية فيه من زوايا أو فى مستويات متعددة، مختلفة ومتكاملة؛ ففى مرحلة أولى سأعمل على تحديد الإطار المرجعى لهذا النمط الجديد من الكتابة النقدية التى تمثل قطيعة معرفية مع الكتابات النقدية التقليدية القديم منها والمعاصر، كما سيتضح لاحقًا. الهدف من هذه المقاربة الأولية العامة إيضاح مدى أهلية النظرية النقدية الألسنية لإعادة تأسيس القضايا الجمالية المركزية الخاصة بالإنجاز الإبداعى اللغوى. أما من حيث الإجراء، فإن هذه المقاربة ستنهض على التمييز النسبى، والضرورى، بين ما يمكن أن يسمى بـ «النقد الألسنى الصارم» و«النقد الألسنى المرن» الذى ينتمى إليه ويشارك فيه الغذامى فى كل كتاباته النقدية، كما سنرى.

فى قراءة لاحقة سأحاول مناقشة طبيعة التجربة الجمالية فى الكتابة الأدبية ـ الفنية باعتبارها إنجازاً لغوياً يكتسب أدبيته أو جماليته بمدى عدوله أو انحرافه باللغة عن استعمالاتها النفعية التداولية إلى الاستثمار الجمالى. هنا نعتقد أن النقاش لابد أن يتمحور حول كلمة «الشاعرية Poetics» التى يحولها الناقد نفسه إلى مفهوم مركزى له وفيه من المرونة الدلالية ما يسمح له بكشف وتحديد طبيعة التجربة الجمالية فى مستوى الخطاب الأدبى عامة، كما فى مستويات النص والجملة والكلمة الأدبية أو «الشاعرية».

أما فى المرحلة الأخيرة من القراءة، فسنركز على أطروحات واجتهادات الناقد بصدد جماليات التلقى، مما يعنى التحول إلى القراءة الجمالية التى يباشرها المتلقى من حيث هو طرف رئيسى فى تجربة الكتابة. وأعنى هنا بالمتلقى ذلك الناقد المحترف الذى يعى جيداً أن أحكامه الجمالية لابد أن تبرر وتعلل استناداً إلى ضوابط معرفية «موضوعية» و«علمية» قدر الممكن، وهذا ما يميزها عن الأحكام الانطباعية العفوية. هنا أيضًا سيكون مفهوم «الشاعرية» منطلق الحوار مع رؤى وتصورات الناقد بهذا الصدد؛ لأن الشاعرية، تسمية أو صفة، تشمل الكتابة والقراءة، وسيحضر مع هذا المفهوم مفاهيم أخرى كـمـفـهـومـى «الأثر» و«التوازن الانعكاسى» لكن باعتبارها هى ذاتها جزءاً من منظومة المفاهيم «الشاعرية».

وكأية قراءة نقدية حوارية جادة، فإن هدفنا من هذه المقاربة/ القراءة لا يتمثل فى إعلان الاتفاق أو الاختلاف مع آراء واجتهادات الناقد، رغم تعاطفنا المبدئى معها فى عمومها، بقدر ما يتحدد بالعمل قدر الطاقة والجهد على بلورة وتعميق القضايا الجمالية المشار إليها أعلاه أملاً فى تكثيف حضور النقد الجمالى فى خطابنا النقدى المحلى والجهوى والعربى. فغياب هذا النقد أو هامشيته ظاهرة عامة فى النقد العربى، وبالتالى فإن إعادة تأسيسه وتفعيله هى مسؤولية جماعية مشتركة، وهذا تحديداً ما يشير إليه قول الغذامى نفسه:

> ومن الواضح أن النقد الأدبى عندنا قد انحرف منذ زمن طويل عن جادة الصواب وصار علمًا للقوالب والمضامين بينما كان أصلاً عند فصحاء العرب علمًا بجماليات النص وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره(٧).

وأخيراً، فلعله من البديهى القول بأن تركيزنا على (الخطيئة والتكفير) لا يعنى إغفالنا كتابات الغذامى الأخرى، وبالتالى فإننا سنعود إليها فى مواضع عديدة من هذه المقاربة.

٢ ـ ٥: سؤال المرجعية/ المرجعيات

هناك مقولة كثيراً ما تتردد بين المشتغلين فى حقل النقد الأدبى تؤكد أن النقد الألسنى الحديث يغيب أو

يهمش «القيمة الجمالية» كما يهمل «المعنى» فى النص الأدبى. ذلك لأن سعيه الحثيث والمتصل، ومنذ الشكلانيين الروس تحديدا، إلى علمنة ذاته تدفع به إلى التركيز فحسب على الظواهر الأكثر قابلية للتحديد الصارم والوصف الموضوعى والتحليل العلمى كالأشكال والبنى والتقنيات والأساليب والوظائف.

من هنا، يكون من الطبيعى والمفهوم، حسب هذه المقولة، أن يتجنب الناقد الألسنى المحكوم والموجه بهاجس «العلمنة» أحكام القيمة الجمالية ما دامت تصدر بالضرورة عن الذائقة الفردية «الاختلافية» بطبيعتها، مثلما يتجاوز البحث عن/ فى «المعنى» النفسى أو الاجتماعى أوالإيديولوجى أوالتاريخى؛ لأن النص الأدبى حمال أوجه ودلالات متعددة إلى درجة يستحيل معها حصرها أو اختزالها.

لكن إلقاء نظرة إرجاعية على أهم الإنجازات النقدية التى انبثقت من الدرس الألسنى وظلت تحاكيه وتستلهمه وتستعير منه فرضياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها؛ مثل الشكلانية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية، تكشف أن هناك تيارين رئيسين يبرر أحدهما، وبشكل نسبى، المقولة السابقة، بينما يبين الثانى أنها لا أكثر من توهم وفهم سىء شاع فقبل على أنه حقيقة أو مسلمة.

التيار الأول اتخذ من الدرس الألسنى، الذى سيسمى لاحقًا بـ «اللسانيات الصارمة» Hard Linguistics، أنموذجًا له فوجه اهتمامه إلى المظهر اللغوى للنص الأدبى ليضفى على خطابه سمة «العلمية» أو «الموضوعية»، بحيث يحيِّد أى أثر لتدخل الذات القارئة فى عمليات الوصف والتحليل والاستنتاج. من هنا ولدت هذه المبالغة، التى تحيل إلى وضعية القرن التاسع عشر، شكلاً من أشكال اختزال «قضايا الإبداع الأدبى فى المظهر التقنى للكتابة»، كما ولدت «التشيؤ فى مفهوم اللغة الشعرية وزاد الاهتمام بالوسائل الأدبية من كل صنف»، على حساب جماليات الكتابة الإبداعية ذاتها كما يشير إليه ميخائيل باختين(٨).

فى سياق هذا التوجه العام نقرأ، على سبيل التمثيل لا الحصر، كتابات نقدية رائدة وتأسيسية لشكلانيين مثل رومان ياكبسون وفلاديمير بروب، ولبنيويين مثل تزفتان تودوروف - فى أعماله الأولى - وجيرار جينيت، ولسيميائيين مثل جريماس وكورتيس (ولعل أبرز من يمثل هذا التيار فى نقدنا العربى المعاصر محمد مفتاح). فالوعى الذى يشكل الناظم المشترك لدى رواد وممثلى هذا التيار هو أن أى حقل معرفى ينفلت عن شروط ومقتضيات الخطاب العلمى الدقيق مهدد بالموت أو الهامشية؛ إذ لم تعد له مشروعية ولم تعد إليه حاجة فى زمن من العلم والتقنية.

من هنا، جاءت الألسنية كمنقذ للنقد الأدبى من هذا المصير التراجيدى، لأنها شكلت المنفذ إلى هذه العلمية المرجوة وقد أصبحت بمثابة «فيزياء العلوم الإنسانية»، كما قال كلود ليفى - ستروس عنها ذات يوم. ومن هنا أيضًا أصبح النص الأدبى إنجازًا لغويًا لا ينبغى انزياحه أو انحرافه باللغة من الاستعمال النفعى التداولى إلى الاستعمال الجمالى كونه يقبل عمليات الوصف والتحليل المنضبط والصارم. فأدبيته أو إبداعيته أو شعريته هى ذاتها ليست أكثر من «حاصل جمع أساليبه»، كما ورد فى المقولة الشهيرة لشكلوفسكى.

أما التيار الثانى، فقد عمل هو أيضًا على تحقيق استقلال النقد عن الفلسفة التقليدية وعن الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، لكنه ظل يتخذ من اللسانيات المرنة Soft linguistics أنموذجه وبالتالى ظل منفتحًا على مجمل العلوم الإنسانية، خصوصًا أن مناهج البحث فيها هى ذاتها أفادت كثيرًا من منجزات الدرس الألسنى الحديث. فالناقد هنا أشبه ما يكون بـ «الحرفى المتعدد الأدوات والمهن»، كما قال عنه ليفى - ستروس فى فترة لاحقة، وبالتالى عليه أن يظل نسبيًا فى علميته وموضوعيته لأنه لا يمكن إخضاع ظواهر لغوية - ثقافية - فكرية - نفسية لما تخضع له الظواهر الفيزيائية والرياضية فقط من أجل الخلاص من «عقدة العلمنة» التى غزت الكثير من الأذهان والخطابات(٩).

ولعل إنجازات نقاد كبار من مختلف المراحل واللغات والاتجاهات أمثال ميخائيل باختين ورولان بارت وتودوروف ـ في مرحلة لاحقة ـ وجوليا كريستيفا وبيير زيما وريفاتير وبول دى مان وجوناثان كولر تمثل هذا التيار خير تمثيل. فهؤلاء النقاد، وغيرهم، يعون جيداً ضرورة الاحتكام إلى الدرس الألسني الحديث، الذى حقق منذ دى سوسير تقدمًا كبيراً فى مناهج بحث الظاهرة اللغوية فأصبح من أكثر العلوم الإنسانية علمية، لبناء أجهزة مفاهيمية نظرية ومنهجية قادرة على كشف وتحليل أبنية النصوص الأدبية والاقتراب من المبادئ العامة المولدة لأدبيتها أو شعريتها. لكن هذا لا يعنى الانغلاق على النموذج النظرى ذاته، فالنص الأدبى موضوع البحث أو القراءة يرفض أو لا يستسلم لأى نموذج نظرى مسبق، لأنه متعدد المظاهر والأبعاد، وهو بطبيعته منفتح على مختلف النصوص الثقافية الأخرى، واختزاله فى أحد مظاهره أو أبعاده باعتبار أنه «عمل» أو «بنية مغلقة» أمر متعذر إلا اعتسافًا. فالقراءة النقدية يمكن أن تكون فى بعض مستوياتها وصفية تحليلية «علمية» تمامًا لكنها فى مستويات أخرى لابد أن تكون تأويلاً ذاتيًا حراً يتدخل فيه الذوق الفردى والفهم الذاتى للناقد باعتباره هو ذاته مبدعًا أو منشئًا أو مشيدًا لنصه الخاص على هامش أو بين سطور أو حتى مكان النص الآخر/ نص الآخر موضوع القراءة. وبصيغة أكثر إيجازاً وإيضاحًا، يمكن القول بأننا هنا أمام نموذج «الناقد المبدع» الذى يقابل نموذج «الناقد العالم» هناك.

ولعل أية مراجعة لكتابات الغذامى النقدية تكشف بسهولة عن انتمائها إلى التيار النقدى الألسنى الثانى الذى وصفناه بالمرونة والانفتاح، مثلها فى ذلك مثل الإنجازات النقدية ليمنى العيد وصلاح فضل وجابر عصفور وكمال أبو ديب وعبد الملك مرتاض ومحمد الماكرى وسعيد يقطين.

ففى كتابه (الخطيئة والتكفير) الذى يهمنا هنا أكثر من غيره، لأنه موضوع قراءتنا ولأن الكتب اللاحقة عليه منبثقة منه ومتممة أو معمقة لما ورد فيه من اجتهادات وأطروحات، نجده يتعامل بمرونة كبيرة مع الاتجاهات النقدية الألسنية معرِّفًا بها ومستثمراً لأهم إنجازاتها، خاصة فى الجزء التطبيقى منه، كأن الكتاب فى جملته لا أكثر من محصلة لقراءاته وفهمه الخاص لمجمل هذه الاتجاهات. ينضاف إلى هذا التفاعل المعرفى ـ الحوارى عوده المستمر إلى أهم أطروحات النقد العربى الكلاسيكى حيث يجد فى كتابات الجرجانى وحازم القرطاجنى ما يساعده على تسويغ وتأصيل خطابه أو مشروعه النقدى الخاص.

وإلى هذا وذاك ينضاف استثماره فى هذا السياق نفسه لبعض منجزات الفكر الفلسفى الحديث، خاصة تفكيكية جاك دريدا، وعلم النفس الحديث، وتحديداً فكرة «النماذج العليا» عند كارل يونغ، وفكرة «جماعية اللغة» عن شولته وفكرة اللاوعى باعتباره «لغة» عند جاك لاكان[١٠]. ومما يدل على وعيه بمرونة وانفتاح النظرية النقدية استشهاده بقول جوناثان كولر: «إن شمولية الأدب تسمح لأية نظرية، مهما شذت، لتدخل كواحدة من نظريات الأدب»، وذلك لإعلان اتفاق مع هذا القول الذى يصبح هنا كأنه قوله الخاص[١١].

وإذا كنا قد افتتحنا هذه المقاربة بتلك الإشارة التى يؤكد فيها الناقد «أن دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هى تجربة جمالية»، وأنه يسعى هو أيضاً إلى هذه الغاية، فما ذلك إلا لنؤكد من جهتنا أن «الجمالية» مطروحة فى (الخطيئة والتكفير) بوصفها قضية معرفية نقدية لكنها أيضاً حاضرة فيه بوصفه نصًا لا يعترف بالحدود الصارمة بين «النقد» و«الأدب» كما سيتبين لنا لاحقاً.

وكخلاصة لهذه الفقرة التمهيد من مقاربتنا، نعود فنركز على ما يهمنا أكثر من غيره فى النقد الألسنى الحديث بمختلف تياراته ومناهجه. وهنا لعل أول ما يتعين التركيز عليه فكرة أن هذا النقد يمثل قطيعة معرفية مع النقد التقليدى ومع النقد الحديث غير الألسنى. والقطيعة هنا لا تعنى أكثر من سلسلة من التحولات طالت جل المصطلحات والمفاهيم والمقولات النقدية التى يوظفها الناقد الألسنى وفق رؤية جديدة للأدب وللنقد. يترتب على هذه الفكرة أن القطيعة/ التحولات طالت أيضاً، وبالضرورة، ما يتعلق بالبعد

أو المظهر الجمالي للإبداع اللغوي من مفاهيم ومصطلحات ومقولات. فجماليات القول أو الكتابة الأدبية لم تعد تعاين وتدرس باعتبارها ضرباً من الحقائق الميتافيزيقية أو المسلمات القبلية، كما توهمت فلسفة الفن منذ أفلاطون حتى كانط وهيجل اللذين كانا «آخر الكبار الذين كتبوا أشياء كثيرة ومهمة عن الاستطيقا دون أن يفقها شيئاً جدياً عن الفن ذاته»، كما يقول أدورنو[١٢].

كما أن هذه الجماليات لم تعد تخضع لمجموعة من الأحكام والقواعد والقوانين المعيارية الثابتة، كما توهمت البلاغة التقليدية وهي تتحول إلى علم مدرسي جاف ومنغلق على ذاته، وبالتالي عاجز عن قول أي شئ جدي أو جديد عن الكتابة الإبداعية المغامرة أبداً باتجاه الجديد من الأشكال والأساليب والرؤى الفكرية والجمالية.

فسؤال الجمالية في هذا المجال الإبداعي خاصة، أصبح مطروحاً للبحث في موقعه وموضعه الأهم، أي داخل حقل «الشعرية» كما بلورها وطورها النقد الألسني الحديث. هذه هي الفكرة/ الفرضية التي سيتم اختبارها في الفقرات اللاحقة من هذه المقاربة لكتاب (الخطيئة والتكفير)، باعتباره بحثاً في «الشعرية» بهذا المعنى.

٣ ـ ٥ طبيعة التجربة الجمالية في الإبداع اللغوي

أشرنا إلى أن جماليات الفنون اللغوية أصبحت تطرح من منظور الشعرية الحديثة باعتبارها نظرية أدبية ـ نقدية عامة انبثقت من النقد الألسني، وبشكل أكثر تحديداً، من جهود الشكلانيين الروس الذين وضعوا الأسس الأولية لمختلف اتجاهات هذا التيار النقدي العام. هذا ما يعيه ويذكرنا به الغذامي، إذ يقول:

> إن مفهوم الشاعرية يتركز حول الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية عملاً فنياً؟ هذا سؤال صاغه رومان ياكبسون وراح يجيب عليه في كل ما كتب بعد ذلك. والإجابات تتسع وتتعدد عند ياكبسون وعند غيره من رواد النقد الحديث ذي التوجه الألسني مثل رولان بارت وتودوروف ولاكان وديريدا ثم كولر ودى مان[١٣].

من هذا المنظور، فإن ما يطرحه هو بصدد طبيعة التجربة الجمالية في هذا المجال الإبداعي يمثل استمرارية ما لجهود هؤلاء النقاد وكل منهم يحاول بلورة إجابته الخاصة عن سؤال ياكبسون الذي هو سؤال كبار النقاد وفلاسفة الفن منذ أرسطو إلى حازم القرطاجني إلى رولان بارت. والاستمرارية لا تعني هنا أن جهده يقتصر على الترجمة والتعريف بإجابات الآخرين عن هذا السؤال المركزي، وإنما تتضمن معنى الاجتهاد والإضافة إليها بناء على فهمه لها وحواره معها من جهة، وبناء على تمثله واستيعابه للموروث النقدي العربي تواصله معه تواصلاً معرفياً خلاقاً من جهة أخرى. هذا الموقف الإيجابي يتضح بدءاً من اجتهاده في ترجمة الكلمة ـ المفتاح في النظرية النقدية الألسنية، أعني كلمة Poetics . فبعد عرض مكثف لمرجعيات هذه الكلمة/ المفهوم ولترجماتها العربية يختار لها مقابلاً ومعادلاً كلمة «الشاعرية» بدل «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «علم الأدب» أو «البويطيقا»[١٤].

وهذا الاختلاف ليس مرده الرغبة في المخالفة وادعاء التميز، وإنما يسعى الناقد إلى أن يجعل هذه الكلمة/ المفهوم أكثر قدرة على احتواء العديد من المفاهيم النقدية القديمة والحديثة، كما يطمح إلى أن تكون ترجمته الخاصة أكثر قابلية للتداول في السياق اللغوي ـ الثقافي العربي. هذا ما نستنتجه من قوله:

> ... إن لكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية تفتقت بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا ولكنها لم توفق بمسار يطورها ويتبناها وقد حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم وهذا هو مصدر المصطلح (شعرى) وهو ذو تصدر لغوي ـ حديث ـ مثلما أنه ذو تصدر تراثي.

ثم يضيف:

ولكنني أفتح لهذا المصدر مجالاً للتمدد يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر).. نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي ويشمل - فيما يشمل - مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية)[١٥].

ولكي يبرر ويدعم اجتهاده لا في المستوى المعرفي فحسب وإنما أيضًا في المستوى التداولي للخطاب الشائع يقول:

.. ولقد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية ومنظر شاعري وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح[١٦].

فمن الواضح هنا أن الناقد يحاول «التأصيل» لهذه الكلمة/ المفهوم بحيث يحمل مذ هومه الجديد والخاص هذا الآثار الدلالية لكلمات/ مفاهيم قديمة مثل «البيان» و«النظم» و«التخييل» باعتبارها هي أيضًا اجتهادات لتسمية طبيعة التجربة الجمالية في «الأدب»، مثلما أن المفهوم الإنجليزي - الغربي يحمل ولابد آثارًا دلالية لكلمات/ مفاهيم مثل «المحاكاة» و«التعبير» و«الأدبية» و«الأسلوبية».

فكلمة «الشعرية» أو «الشاعرية» عرفت في سياقها اللغوي الثقافي الأصلي، منذ أرسطو إلى الآن توسعًا مستمرًا في استعمالاتها حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلاً خاصًا من أشكال المعرفة، بل بعدًا من أبعاد الوجود، كما يقول جان كوهين[١٧]. ولذا، فمن الطبيعي والمنطقي أن نجد الظاهرة نفسها في سياقها العربي الجديد. فالغذامي يعي جيدًا أن ترجمة المفاهيم والمصطلحات النقدية إلى العربية هي فعل تحويل للأصل بحيث لا يعود أصلاً لأن الترجمة الواعية بشروطها وإشكالاتها اللغوية هي إعادة إنتاج أو ابتكار أو إبداع لمفهوم جديد يختلف بالضرورة عن أي أصل. هذا تحديدًا ما يشير إليه في كتابه (ثقافة الأسئلة)؛ إذ يؤكد أن:

مصطلحاتنا (النقدية) التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة وتعريبنا لها ليس مجرد ترجمة ولكنه تهجين يفضي إلى مولد جديد (إذ) فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية[١٨].

فالناقد هنا لا ينشد «المعنى الدقيق» للمصطلح الأجنبي بقدر ما ينشد المرونة والفعالية الوظيفية والدلالية لمصطلحه الجديد خصوصًا؛ إذ يتعلق الأمر بكلمة مثل الشعرية أو الشاعرية التي يريدها لها، كغيره من النقاد الألسنيين، أن تصبح مفتاح علوم النص كلها؛ فهي مرة «نظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره»، وفي موضع آخر تصبح أداة نقدية إجرائية تمكن الناقد من «تحليل كل العناصر الفنية - الجمالية» في النص الأدبي، وفي مقام ثالث تتحول إلى «قيمة جمالية» لأنها هي ذاتها «فنيات التحول الأسلوبي» وهكذا[١٩].

طبعًا هنا لا يهمنا الحديث عن مدى تحقق مقاصد الناقد من ابتداع هذه الترجمة؛ إذ يبدو أن كلمة «الشعرية» لا «الشاعرية» هي التي سادت وهيمنت كما يوضحه ويبرره حسن كاظم في كتابه (مفاهيم الشعرية)[٢٠]، وكما تبينه في سياق آخر فاطمة الوهيبي في مقدمة دراستها بعنوان (في البحث عن الأدبية في النقد العربي القديم)[٢١]. كما لا يعنينا التدقيق في وجاهة القول بعلاقات التماثل أو الاشتمال بين هذا المفهوم وبعض المفاهيم النقدية كالأسلوبية التي تسمى اتجاهًا مستقلاً، نسبيًا، من اتجاهات الدرس النقدي الألسني، بل من الدرس الألسني ذاته[٢٢].

الذي يعنينا حقًا هو أن هذه المرونة الدلالية الكامنة في المفهوم الغربي أو المولدة في المفهوم العربي المقابل والمعادل له تبيح لنا اعتبار «الشاعرية»، في إحدى دلالاتها، «علم جمال الأدب» أو «نظرية جمالية خاصة بالفنون اللغوية». وبما أن الأمر يتعلق هنا بشاعرية ألسنية فإنها لا تنتمي إلى «فلسفة الفنون» أو «لعلم الجمال الفلسفي» وإنما إلى التيار الآخر الذي يسميه إتيان سوريو بـ «علم الجمال العلمي» آخذين في الحسبان أن العلمية هنا لا تعني أكثر من محاولة إسناد التحليل الجمالي للنص الأدبي إلى وقائع محددة وقابلة للتوصيف الموضوعي قدر الممكن»، كما يشير إليه جان كوهين[٢٣]. فطبيعة التجربة الجمالية هنا تبدأ من اللغة وإليها تعود؛ إذ إن «وسيلة المحاكاة» بمفهوم أرسطو أو «التعبير الفني» بمفهوم كروتشه أو «الشكل الجمالي» بمفهوم كاسيرر وسوزان لانجر هو ذاته لغة، أي مبنى ومكون من حروف وكلمات وجمل وعبارات[٢٤].

فالهدف، إذن، من هذا التمييز بين علم جمال وآخر إنما ينحصر في محاولة استبعاد تلك المقولات الميتافيزيقية العصية على أي تحديد كالإلهام والعبقرية والروح، التي سيطرت طويلاً على نظرية الأدب وعلى فلسفة الفنون وإحلال المفاهيم «الشاعرية» مكانها باعتبار أن أية شعرية هي «خصيصة نصية لا ميتافيزيقية وأنها لا كذلك فهي قابلة للاكتناه والتحليل المتقصي والوصف» من هذا المنطلق الألسني كما يقول كمال أبو ديب[٢٥]. وحينما نقرأ (الخطيئة والتكفير) من هذه الزاوية سنجد فيه الكثير من الأطروحات والاجتهادات التي تكشف عن مدى انشغال الناقد بالأبعاد والمظاهر الجمالية للإنجاز الفني الأدبي بشكل عام وفي مجال «الشعر» بشكل خاص. ولكي نضمن لمقاربتنا/ قراءتنا لهذه الأطروحات والاجتهادات شكلها المنطقي المنهجي سننتقل من العام إلى الخاص فنبدأ بالسمات الجمالية للخطاب الأدبي «الشاعري» التي تميزه عن غيره من الخطابات اللغوية - الثقافية الأخرى، ثم ننتقل إلى جماليات «النص الشاعري» الذي هو تحقيق لأحد إمكانات الشاعرية وصولاً إلى جماليات «الجملة الأدبية الشاعرية» من حيث هي وحدة أو بنية صغرى من وحدات أو بنيات النص. هذا، وسنرى أن اجتهادات الناقد وأطروحاته تظهر وتتعمق وفق هذا المنطق نفسه؛ إذ إن ما يبلوره بصدد الجمل الأدبية يعتبر إضافة خاصة متميزة، وبالتالي تكتسب أهمية أكيدة نظريًا وإجرائيًا من هذا المنظور، كما سنراه بوضوح لاحقًا.

لقد وضع رومان ياكبسون أساسًا نظريًا - معرفيًا جديدًا لجماليات الخطاب الأدبي من خلال تأكيده أن ما يميز «الأدبي» عن «غير الأدبي» من الخطابات القديمة المحدثة لا يتجاوز كون الوظيفة الشعرية (الجمالية) للغة تهيمن في الخطاب الأدبي وعليه، وتغيب أو تهمش فيه الوظائف الأخرى من إحالية وانفعالية وإخبارية وشارحة واتصالية[٢٦]. هذه الوظيفة متولدة تحديدًا، كما يقول ياكبسون، من تركيز منتج الخطاب جهده على عنصر «الرسالة»، أي على جماليات القول وأساليبه الفنية، بينما يتجه الجهد في الخطابات الأخرى إلى «المرسل» أو «المستقبل» أو «السياق» أو «الوسيط» أو «الشفرة اللغوية»، كما هو معروف ومبين في نظريته الاتصالية الشهيرة. هكذا تكون الفروق بين الأدبي وغير الأدبي فروقًا في الدرجة لا في النوع أو الجوهر، مما يعني أن الجمالية هنا نسبية ولا يمكن أن تتحقق بشكل تام أو مطلق. وهو ما ينفي عن العملية الإبداعية تلك الهالة الأسطورية - السحرية التي كانت تغلفها، كما ينفي وهم «النماذج الأدبية الراقية» التي أنجزت في الماضي، ويعمل النقد التقليدي باستمرار على تحويلها إلى «أصل» أو «أنموذج» تقاس عليه وبالنسبة إليه الإنجازات الإبداعية اللاحقة.

فالشعرية، بهذا المعنى، يمكن أن توجد حتى في الخطاب العلمي الذي تلعب فيه الخيالات والظنون والتوهمات دورًا كبيرًا، كما يوضحه «آلان شالمرز»[٢٧]، دون أن يكون أدبًا، كما أن الوظائف الأخرى يمكن أن توجد حتى في الشعر الغنائي الذي اعتبره الشكلانيون الروس، ومن قبلهم هيجل والكثير من النقاد، أرقى الفنون القولية. وحينما يستعيد الغذامي هذ التصورات، فإنه لا يكتفي بها منطلقًا أو

مرجعية لرؤاه وتصوراته الخاصة، بل يضيف إليها ما وجده لدى حازم القرطاجنى من أفكار مماثلة خصوصًا إذ يتحدث عن «جهات الشعرية» التى منها «ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له، والجهة الأولى والثالثة هما «عمودا هذه الصنعة» أما الثانية والرابعة فهما لا أكثر من «الأعوان والدعامات لها»، وهكذا يكون المنطلق أقوى والمرجعية أوسع وأعمق[٢٨]. أكثر من ذلك، فإن تركيز حازم على مفهوم «التخييل»، وهو نتاج ترجمة إبداعية لمفهوم المحاكاة الأرسطى كما نعلم، يكشف عنصرًا أساسيًا فى جماليات الأقاويل «الشعرية» لا نجده لدى ياكبسون وبالتالى فإن استعادة وتفعيل هذا المفهوم «القديم» فى إطار الشعرية الحديثة يعتبر بمثابة الإضافة المهمة من قبل الناقد.

فاللغة تستخدم فى المعتاد من الأحوال المقامات كتأمين لعمليات التواصل وتبادل الخبر والخبرة بين الأفراد والجماعات، لكنها قد «تنحرف» أو «تعدل» عن هذا الاستعمال القاعدى إلى الاستعمال الجمالى الذى ينبنى على «التخييل»، ويكون هدف اللغة الإمتاع وإثارة اللذة الجمالية بما يولده ويثيره من صور وانفعالات يستسلم لها المتلقى «بدون روية أو تفكير»، كما كان يقول حازم وغيره من النقاد والفلاسفة العرب القدماء[٢٩]. فلغة الخطاب الأدبى الخاصة هى إذن ما يميزه من حيث هو نسق ثقافى جمالى عن غيره من الخطابات فى الأنساق المعرفية الثقافية الأخرى لأنها لا تعود مجرد ألفاظ، أو أصوات، دالة بتواطؤ أو باتفاق جماعة لغوية معنية، وإنما تصبح كما يقول الغذامى:

> نظامًا سيميولوجيا يتمثل فى رموز كل منها إشارة تثير فى الذهن إشارة أخرى وتتعاقب الإشارات يثير بعضها بعضًا فى الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد وهذه وظيفة الأدب الجمالية[٣٠].

وهنا لعله من الواضح أن القاسم المشترك بين رؤى ياكبسون والقرطاجنى والغذامى بصدد هذه اللغة هو غياب «المعنى» لصالح حضور «الدلالة» وغياب «الدلالة المباشرة أو الصريحة» لصالح الدلالة الإيحائية ـ التخييلية، وهذا هو عنصر آخر مهم بل وأساسى فى جماليات الخطاب الأدبى الشاعرى أو الجمالى. هذا العنصر أو المقوم الجمالى يحضر فى ما سماه الجرجانى وغيره «من المعنى» أو «المعانى الثوانى»، لكن المفهوم الجديد يتجاوز المفهوم القديم ويكاد يلغيه. فالدلالة الإيحائية من المنظور الألسنى ـ الشاعرى لا ترتبط بالتشبيهات والاستعارات والكنايات وغيرها من الصيغ البلاغية التى تولد عنها المفهوم القديم، وإنما تتولد عن لغة الخطاب الأدبى فى جملته وباعتباره خطابًا ترميزيًا ـ إيحائيًا حتى وإن خلا من تلك الصيغ البلاغية كليًا أو جزئيًا.

هذا التمييز بين الرؤى والمفاهيم ضرورى لأنه يدلنا إلى مقوم أو سمة أخرى للخطاب الأدبى لم تكن حاضرة فى مجال الوعى النقدى القديم، العربى وغيره، هذه السمة هى تحديدًا اتصال واستمرار قيمته الجمالية رغم تقادم الزمن على إنجازه من حيث هوخطاب؛ فأعمال مثل (جلجامش) أو (الإلياذة) أو (الأوديسا) أو (ألف ليلة وليلة) مثلاً مازالت تشكل جزءًا من الخطاب الأدبى ـ الجمالى الحديث، لأن آفاق تلقيها واستقبالها والتفاعل معها مازالت تتجدد مجددة طاقتها الإيحائية باستمرار، فحداثتها، إذن، لا علاقة لها بالتعاقبية الزمنية ـ التاريخية[٣١].

وهذه الرؤية الحديثة ذاتها هى التى تفسر لنا بعدًا جماليًا جديدًا للكتابة الشاعرية الحديثة التى تنزع ـ مثلها مثل بعض التجارب التشكيلية والنحتية والموسيقية، وكلها خطابات تنتمى إلى النسق الجمالى الحديث ـ إلى المزيد من الترميز والتجريد والكثافة أو العتامة Opacite لأن هاجس التحرر من المعنى المرجعى الواحد والمحدد سلفًا يبدو هاجسًا مشتركًا بين المبدعين، مما يجعل «الشاعرية» ذاتها جزءًا من هذا التحول؛ أى مظهرًا من مظاهره وعلامة من علامات الوعى به.

هنا تحديدًا نتفهم بشكل أوضح وأعمق القول بأنها:

> انتهاك القوانين عادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم أو تعبيرًا عنه أو موقفًا منه

إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر، وربما بديلاً عن ذلك العالم(٣٢).

فالشاعرية بوصفها نظرية جدية للخطاب الأدبي أو قيمة جمالية محايثة أو كإوالية من إواليات الإبداع، تتجه إلى نفي وتجاوز الرؤى النقدية ـ الأدبية التي تعتبر الأدب مجرد «انعكاس للعالم» أو بنية فوقية تعكس علاقات الصراع ومظاهره الواقعية المادية، أو تعتبره مجرد تعبير عن ذاتية المبدع من حيث هو فرد أو ذات إنسانية أو تعتبره ملزمًا باتخاذ موقف محدد من قضايا خارجية محددة سلفًا، وربما من قبل طرف آخر، وهو ما ترتكز عليه نظريات نقدية كثيرة قديمة وحديثة كالكلاسيكية والرومانسية والوجودية والسوريالية(٣٣).

فالخطاب الأدبي يمكن، بل يتضمن حتمًا كل هذا لكنه لابد وأن يعاين من حيث هو خطاب مستقل ومختلف عن غيره من الخطابات لأنه محكوم بقوانينه الجمالية الخاصة التي يمكن للشاعرية وحدها وصفها وتحليلها كما هي لأنها قوانين لغوية ـ شاعرية أولاً وبعد كل شيء. وعندما يقول الغذامي إن الشاعرية «لغة عن اللغة» فإنها كذلك حقيقة لا مجازًا، لأنها كما يضيف نقلاً عن ياكبسون:

ليست مجرد إضافة تجميلية للخطاب ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ـ ولكل عناصره، مهما كانت هذه العناصر(٣٤).

ورغم أن تأكيد هذه السمات الاختلافية الجذرية للخطاب الأدبي ـ الشاعري قد تبدو متعارضة أو متناقضة مع ما سبق وأن أشير إليه بصدد نسبية المقومات والسمات الجمالية ـ الشاعرية إلا أن الرؤية العميقة تكشف ألا تناقض ولا تعارض هنا. فالأمر يتعلق بحقيقة علمية، دقيقة وصارمة، تؤكد أن الاختلافات بين المواد والعناصر في العالم والكون هي نسبية لكنها هي ذاتها ما يسمح لنا بالتمييز بين الأشياء والكائنات، وهذا ما ينطبق على الخطابات وما ينطبق أيضًا على مفردات اللغة.

كل السمات الجمالية المخصصة والمميزة للخطاب الأدبي تنسحب على النص الشاعري بالضرورة؛ إذ إن جماليات النص الأدبي هي جماليات الخطاب الأدبي، وقد تنزلت من العام إلى الخاص ومن المجرد إلى المحدد ومن المفترض إلى المتحقق المنجز، إذ إن النص هنا هو أحد تجليات، أو أحد أشكال، الخطاب الأدبي. وهنا لا يعنينا ربط مفهوم النص بمفهوم الجنس الأدبي لأن مدار الحديث في هذا المقام لا يخص القصيدة أو القصة أو الحكاية أو الرواية، وإنما يتجه إلى ما يجمع بين هذه الأشكال النصوصية باعتبارها إنجازات لغوية إبداعية تشترك في سمات جمالية معينة، إذا ما نظرنا إليها في هذا المستوى تحديدًا.

من هذا المنطلق سنتحدث عن جماليات «النص الشاعري»، حسب مفهومات الغذامي، من منظور علاقاته الاختلافية عن النص غير الشاعري، ثم من منظور علاقة النص بالمؤلف كما تطرحها الشاعرية الألسنية، وأخيراً من منظور اختلاف «النص الشاعري» بوصفه مفهومًا عن مفهوم «العمل الأدبي» الذي شاع استعماله لدى ما يسمى بـ «النقد الجديد» في أمريكا (ومفهوم النص هنا يتجه أساسًا إلى النص المكتوب).

وتأسيسًا على ما سبق قوله بشأن جماليات الخطاب الأدبي، يتحدد النص الأدبي «الشاعري» أولاً بكونه نتاج عمليات الانحراف أو الانتهاك التي يباشرها منتج النص بمقصدية واعية، غايتها توفير أكبر قدر ممكن من العناصر والسمات الجمالية ـ الشاعرية في نصه. والمقصدية مهمة في هذا المقام لأنها تشير من جهة أولى إلى طموح المنتج/ المبدع إلى إنجاز ذلك النص الشاعري الأمثل، المتميز عن، والمتفوق على غيره من النصوص الشاعرية الأخرى، كما تشير من جهة ثانية إلى وعي المبدع بأن ما سينجزه فعلاً لا يمكن أن تغيب عنه وتمحى منه كل العناصر والسمات اللغوية غير الجمالية أو غير الشاعرية، وهذا ما يجعل النص المنجز دائمًا قاصرًا عن النص المحلوم به أو المطموح إليه. فاللغة التي تباشر عليها عمليات التحويل والتغيير تتمتع بمقاومة ذاتية متولدة

أساساً من كونها بنية أو منظومة اجتماعية ثقافية لا يستطيع الأفراد انتهاك كل قوانينها النحوية والصوتية والتركيبية والدلالية، وإلا خرجت أقوالهم وكتاباتهم عن أية مفهومية وأية تداولية فلا تعود نصاً، (وهذا تحديداً ما يبرر ويفسر جانباً أساسياً من توتر ومعاناة المبدع لحظة الإبداع).

يقول الغذامي بهذا الصدد:

> على الرغم من أن النص الأدبي يتضمن عناصر أخرى - غير شاعرية - ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية، أو لم يقصد منشئوها أن تكون أدباً، فهي ليست حكراً على النص الأدبي ولكنها تستأثر به ويستأثر بها لأنها سبب تلقيه كنص أدبي وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية[٣٥].

وإذاكان جزء من دلالة كلمة «الشاعرية» هنا يتجه بنا إلى القيمة الجمالية المهيمنة في النص وهي التي تتولد عن الشاعرية باعتبارها انتهاكاً يولد «فنيات التحول الأسلوبي» كما يقول الناقد في موضع آخر، فإن جزءاً من هذه الدلالة يتجه بنا إلى عملية تلقى النص الأدبي باعتباره «تشكلاً لغوياً ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهره»، كما يقول الغذامي في موضع ثالث[٣٦]. هذه الدلالة تهمنا أكثر من غيرها في هذا المقام لأنها تفضى بنا إلى عنصر آخر من عناصر شاعرية أو جمالية النص الأدبي. يتحدد هذا العنصر بكون النص الشاعري غير مكتمل وغير منغلق لأنه ملئ بالفراغات الدلالية، أو بما يسميه كمال أبو ديب «فجوات: مسافات التوتر»، التي يملأها كل متلق بحسب خبراته ووضعياته الفكرية والمعرفية والعاطفية. فالنص هنا لا ينقل الخبر أو المعلومة أو الفكرة بقدر ما يجسد حالة أو تجربة جمالية ولابد من استقبالها والتفاعل معها من هذا المنظور نفسه، وإلا ضاعت أو تلاشت بعض عناصره وسماته الشاعرية. فلكي نقرر حقيقة النص هنا لابد، كما يقول الغذامي، من تأكيد أن:

> أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحى به وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جمالية جديدة[٣٧].

فشاعرية النص من هذا المنظور كل لا يتجزأ أو أنها مجموعة من العناصر يعضد ويدعم كل منها الآخر، لأنها لا أكثر من جزئيات في «كل» أو بنية كلية واحدة. ففنيات التحول أو التحويل الأسلوبي تفضى إلى تلك الفراغات أو الفجوات الدلالية، وهذه بدورها هي ما يولد ويستفز لدى المتلقي تلك الدلالات الإيحائية التي لا نجدها في النصوص الثقافية الأخرى باعتبارها مكتملة أو مغلقة، أي أنها تقول وتنقل الفكرة والخبر والمعلومة، فوظيفتها هي هذا القول والنقل تحديداً. وهنا لابد من التنبيه إلى سوء الفهم السائد الذي أشرنا إليه في فقرة سابقة والذي يرتبط بتوهم أن «الشاعرية الألسنية تلغى المعنى، أو الدلالة، وتهمشه»، علماً بأن الأمر يتعلق بضرورة التمييز بين المظهرين أو المستويين الجمالي والدلالي في النص الشاعري. فالمظهر الأول هو ما تركز عليه الشاعرية الألسنية لأن فيه وحدة تتجلى جماليات النص، أي ما يميزه ويخصصه، بينما يمكن لعلم الدلالة بمفهوماته القديمة والحديثة الاشتغال على المظهر أو المستوى الثاني دون أن تكون طبيعة العمل النقدي هنا جمالية لأنه لا تميز للنص الأدبي عن غيره في هذا المستوى. بهذا الصدد يقول الغذامي إن النص الأدبي «يدور حول قطبين، أحدهما قطب الصوت، وقد نسميه الإنشاء الإيقاعي، وهو جماليات لغوية، ويشمل حينذاك كل جماليات اللغة وبلاغياتها.. وقطب المعنى، أي الإنشاء المعنوي». وشاعرية النص أو جماليته مرتبطة بالقطب الأول فحسب، إذ إن «المعنى ليس سر العمل الأدبي وإنما سره اللغة، أي الصياغة» كما يقول في موضع آخر. ويلح على هذه المسألة مرة أخرى؛ إذ يشير إلى أن النص الشاعري:

> يكتب ليثير الانفعال وليحدث التأثر والتأثير، في النص ذاته وفي المتلقي، وفي هذه الحالة يجب عليّ - يقول الناقد - أن أقدم في النص الأدبي

> جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى كي يأخذ النص حقه في الحكم النقدي الصحيح[٣٨].

فالناقد، هنا، يستعيد بطريقته الخاصة ما يسميه بيير زيما «المظهر المزدوج للنص الأدبي»، فيركز على مظهره الجمالي أو الشاعري دون أن يعني ذلك بالضرورة أنه ينفي أهمية المظهر الدلالي - الفكري أو الاجتماعي أو الأخلاقي أو الإيديولوجي - وإنما يضعه في المرتبة الثانية من اهتماماته، وحتى إن كانت له جمالية ما فإن مقاربته لا تكون جمالية أو شاعرية.

ثم إن تأكيده على أثر النص في المتلقي يثير مسألة غاية في الأهمية وتتعلق تحديداً بكون بعد من أبعاد جماليات النص يتولد في/ من تلك المسافة التي تفصل النص عن المؤلف وتصله بالمتلقي باعتباره منتجاً أو مبدعاً آخر للنص. فالمؤلف هنا لا يعود أباً للنص الشاعري أو مالكاً له أو سلطة عليه، وإنما ناسخاً له أو «ضيفاً عليه» كما يقول الناقد، وبالتالي فإن مقولة «موت المؤلف» تتحول هي ذاتها إلى مقولة جمالية، إذ تنعكس إيجابيًا على رؤيتنا وقراءتنا للنص الشاعري.

فالنص، هنا، يتحول إلى بنية دينامية أو كينونة حية لها حضورها الخاص بها؛ إذ كلما تأكد استقلال النص وانفتاحه على المتعدد والمتجدد من القراء والقراءات دل ذلك على قيمته الفنية الشاعرية ،والعكس صحيح. فالنصوص التي تتحقق فيها الشاعرية بقوة وفاعلية لا تلبث أن تطغى على كتابها فيصبحون عالة عليها لأنها هي التي تضمن لهم بقاء الاسم والخبر من خلال بقاء النص والأثر. فبالشعر نعرف المتنبي لا العكس، ومعرفتنا له بواسطة أو من خلال شعره تحوله من ذات إنسانية إلى مجرد إشارة يملأها كل متلق حسبما يوحي به النص إليه[٣٩]. فالنص الشاعري الحق يستعصي على أي تملك ويتمرد على أية هوية أو بنية مغلقة، لأنه يتحول إلى إشارة جمالية حرة منطلقة متحررة عبر الأزمنة والفضاءات، كأنها الفرس الخرافي يمتطي صهوتها كل قارئ - فارس للحظة ثم تنفلت منه معاودة سبحها في اللامحدود. هذه الصورة «الشعرية» هي ما يلح عليه الغذامي في حديثه عن بارت باعتباره «فارس النص» وباعتباره هو أيضاً فارساً آخر يؤمن ويتوقع أن يكون هناك من الفرسان بعدد ما هناك من المتلقين الذين يتفاعلون مع النصوص الشاعرية وينتجون ،بفضل هذا التفاعل، نصوصهم الإبداعية الخاصة[٤٠]. ورغم أن مقولة «موت المؤلف» هي في جزء منها مقولة واقعية حقيقية لا مجازية أو ذهنية، ورغم أننا نفضل مقولة «غياب المؤلف» كمفهوم نقدي يسمح لنا باستحضار المنتج/ المبدع عبر أثره في كل لحظة يمكن فيها لهذا المفهوم أن يضيء لنا جوانب وأبعاداً جمالية في النص الشاعري، فإن كلمة «مؤلف» تدل في العربية على ما يبرر هذه المقولة/ المفهوم الجمالي. يقول الغذامي في (ثقافة الأسئلة) بهذا الصدد:

> إن كلمة مؤلف أقرب إلى الموضوعية من كلمة Author لأنه لا وجود لذلك الذي يكتب أصالة وصدقًا كما توحي به الكلمة الإنجليزية، وكل كاتب في الدنيا هو «مؤلف» أي جامع متنافرات، والإبداع ليس إيجاد للعدم ولكنه إعادة صياغة وتأليف لما لم يؤلف من قبل؛ ولهذا فإن الكلمة العربية تشير إلى حقيقة الفعل الكتابي[٤١].

فعملية التأليف هنا تنسجم مع مقولة جمالية أخرى لا تميز مباشرة النص الشاعري عن غيره بقدر ما تعزز حريته واستقلاليته وانطلاقه فتعزز جماليته من هذا الجانب. هذه المقولة تتحدد بمفهوم «التناص Intertextualité» التي تنفي بدورها وهم الكاتب - السلطة أو الكاتب الذي يوجد من العدم ويخلق النص من الفراغ؛ إذ إن النص الشاعري هو جماع نصوص لا تحصى، ومن هنا قدرته على الإيحاء وتوليد الصور والأخيلة والأفكار والذكريات والمشاعر في خيال

وذهن وجسد المتلقى. فعمليات التضمين والاقتباس والسرقة والمحاكاة والمعارضة والاستشهاد... إلخ ليست من مظاهر التناص الجمالية أو إنها من أكثر مظاهرها بساطة وسذاجة لأنها تحدث فى مستوى سطح البنية النصية - أو فى مستوى البنية السطحية للنص - ويمكن أن توجد فى أى نص غير شاعرى. أما التناص من حيث هو مظهر جمالى فى النص الشاعرى فيتم فى النسيج الداخلى للنص، بنيته العميقة، كأنما حضور النصوص الأخرى «وحى حضور»؛ لأن الأمر هنا أصبح يتعلق بإشارة حرة توحى وتخيِّل وتوهم بتعالق النصوص وتداخلها أكثر مما تؤكد ذلك أو تعلن عنه(٤٢).

وبهذا المعنى تحديداً، يكون مفهوم التناص مولداً «للاختلاف» لا «للتشاكل»، لأنه نفى لكل أصل وطمس أو محو لكل تماثل أو تطابق. ولأهمية هذا البعد الجمالى للنص الشاعرى أفرد الغذامى له كتاباً مستقلاً هو (المشاكلة والاختلاف)؛ حيث يوظف هذين المفهومين النظريين لإجراء قراءة جديدة لمجموعة من النصوص الأدبية (الشعرية والنثرية) التراثية، ليميز منها النص الشاعرى عن النص غير الشاعرى فى العديد من المستويات، من خلال تحليل ألسنى دقيق، كأنما يريد أن يسهم فى إعادة تأسيس مجمل النظرية الأدبية العربية على ضوء النظرية الشاعرية المحدثة(٤٣).

كما أن مفهوم النص الشاعرى بأبعاده المعرفية والجمالية، النظرية والإجرائية، يتحدد ويكتسب المزيد من سمات اختلافه من قدرته على توليد الاختلاف من خلال معارضته ومقارنته بمفهوم «العمل الأدبى» عند مدرسة «النقد الجديد» الأمريكية. وهنا تحديداً يعتمد الغذامى على رولان بارت وهو يكتشف سلسلة من الاختلافات بين مفهوم «النص» - كما سبق وأن قاربنا ألسنياً - ومفهوم «العمل» الذى يحيل إلى مزيج من الوضعية الأوروبية والذرائعية Pragmatism الأمريكية، وبالتالى فليس له مرجعية ألسنية محددة. فالنص، مفهوماً أو إنجازاً جمالياً، يتحرر من دلالة الصنعة الحرفية لأنه مغامرة أو لعبة إبداعية حرة، ويتجاوز التصنيفات التراتبية العقلانية الجامدة لأنه غير قابل للاختزال والتموضع النهائى، وهو يرفض الانغلاق على ذاته لأنه منفتح على عدد لا يحصى من النصوص، وهو متحول غير ثابت، وفى تحوله هذا يحول القارئ إلى منتج والقراءة إلى فعالية إبداعية، كما يحول المؤلف إلى ذات عابرة، كغيرها، فى النص، وأخيراً فهو لا يخاطب الفهم أو يولده بقدر ما يثير الخيالات والصور الجميلة وينشد إحداث تلك اللذة الشاعرية الطوباوية التى تميز كل إنجاز فنى كبير(٤٤).

وهنا، ربما يقال إن هذه الفروق والاختلافات التى تنسب إلى رولان بارت إنما تعود إلى ولع النظرية النقدية الفرنسية بالتنظيرات والنظريات، بعكس النقد الأنجلو أمريكى الذى لا يهتم - كما لاحظ تودوروف - كثيراً بما يجاوز القراءات النقدية الإجرائية التطبيقية، كما يرفض الغلو والتطرف فى تنمية المقولات والأطروحات التى يمكن أن تفسد الأدب والنقد لفرط غموضها أو عدميتها أو لاأدريتها(٤٥). ورغم وجاهة هذا القول من بعض الجوانب، فالنظرية النقدية الفرنسية، وهى المرجعية الأهم للغذامى دونما شك، طورت وعياً جديداً وثرياً بالمفاهيم الأساسية فى ما يتعلق باللغة والكتابة والقراءة عموماً وليس فى المجال الأدبى - النقدى فحسب، خصوصاً أنها انطلقت، متأخراً نسبياً، من الإرث الألسنى المعرفى السوسيرى والإرث الألسنى - النقدى الجمالى الشكلانى وهما، بلا شك، علامات تحول وقطيعة وإعادة تأسيس للدرس اللغوى وللدرس النقدى فى الوقت نفسه. وإذا كان مفهوم «العمل» يحيل مباشرة أو مداورة إلى الرؤية الجمالية الأمريكية للفن، كما مثلها جون ديوى خاصة، التى تعاين مختلف الفنون على أنها أعمال حرفية؛ لأن الفن خبرة عملية لا تتميز عن غيرها من الخبرات الإنسانية، فإن وراء مفهوم النص الشاعرى منظومة كاملة من التصورات الجمالية التى بناها كانط وهيجل وجوته ولسنج وشيلر وكروتشه وبرجسون وباشلار، وغيرهم من كبار الفلاسفة الأوروبيين الذين ظلوا يضعون «الفنون الجميلة»

فوق أية خبرة، عملية أو علمية أخرى[٤٦]، وربما كان هذا من بين الأسباب التي تكمن وراء إغوائية النظرية النقدية - الفلسفية - الأدبية الفرنسية عند الغذامي وعند كبار النقاد الأمريكيين المعاصرين أنفسهم. وفي كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر من غيره هنا هو أن مفهوم النص تحول إلى مفهوم «شاعري» يساهم في عمليات الخلخلة والإزاحة والتفكيك لكل المفاهيم والمقولات النقدية التقليدية والمعاصرة التي لا تنبثق من الألسنية، وبالتالي تبدو كأنها غير محايثة Emmanant وغير ملائمة أو مناسبة Adequat للإبداع اللغوي الجمالي.

في سياق هذه المغامرة التفكيكية - التشريحية يستثمر الناقد مفهوم الشاعرية، ليكشف طبيعة التجربة الجمالية في مستوى البنيات أو الوحدات الجزئية المكونة للنص الأدبي، ونعني بها «الجملة الأدبية». فالجملة الأدبية هي شيء آخر غير الجملة النحوية إذ تدل، من حيث هي مفهوم، على «أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للنص الأدبي». وهذا التعريف يذكرنا دونما شك بمفهوم المقطع Sequence الذي ابتدعه الشكلانيون الروس وهم يقسمون النص السردي إلى وحدات وظيفية - دلالية متمايزة، وإن تعالقت أخيراً لتندمج في وحدة شكلية عامة هي «النص»[٤٧]. لكن الناقد يولد في هذا المفهوم ومن خلاله اجتهاداته وأطروحاته الخاصة التي نعتقد أنها تمثل إضافة حقيقية متميزة إذا ما نميت وعمقت في المستويين النظري والمنهجي وأثريت بالتطبيقات، خصوصاً أن لها مرجعية عريقة في تراثنا النقدي والفلسفي، كما سنلاحظ.

من هذا المنظور يفرق الناقد بين أربعة أنواع من الجمل الأدبية هي:

١ - الجملة الشعرية و ٢ - جملة القول الشعري (وهاتان الجملتان سيضمهما مصطلح فني واحد هو «الجملة غير الإشارية الحرة»)، أما الجملة الثالثة فهي ٣ - جملة التمثيل الخطابي، وتليها ٤ - «الجملة الصوتية المقيدة».

فالجملة الشعرية هي المقطع من النص الشعري بالمعنى الحصري للكلمة، وجملة القول الشعري هي ما توفر له عنصر التخييل، بمفهوم حازم القرطاجني، من الأقاويل النثرية. وبالتالي فهما تشتركان في صفة الشعرية أو الجمالية الفنية أو «الشاعرية»، وهما الغاية المثلى لكل كتابة أدبية إبداعية حقاً، وبذا تكوّنان معاً «الجملة الإشارية الحرة» التي تكون «كل كلمة فيها.. إشارة حرة.. ويتمثل فيها كإشارة حرة كل ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية»، كما يقول الناقد[٤٨].

أما جملة التمثيل الخطابي - تعبير نقدي فلسفي يستعيره الغذامي من التراث، من كتابات حازم وابن رشد خاصة - فهي نثرية وغير أدبية بطبيعتها لأنها تتمركز حول المعنى أو الفكرة أو المعلومة التي يراد إيصالها وتبليغها إلى المخاطب، أي أن الحيلة فيها تقع، حسب تعبيرات حازم، على القائل والمقول له والمقول فيه (= المحتوى). ومن منظور هذه التراتبية، تقع الجملة الصوتية المقيدة في أدنى مرتبة، مثلها مثل «ما ساء لفظه وساء معناه» لدى بعض نقادنا القدماء، لأنها مقيدة ظاهرياً بمقتضيات ولزوميات «الجملة الشعرية» ولا تتضمن فكرة عميقة أو معنى جديداً أو دلالة موحية. كأنها مزيفة في المستويين الجمالي - الأدبي والفكري - الدلالي إذ تحاول الانتماء شكليّاً إلى الجملة الشاعرية - الإشارية الحرة - الأدبية حقاً، وتحاول الانتماء دلاليّاً إلى جملة التمثيل الخطابي المنطقية العقلانية فتواجه بالرفض وينكشف تهافتها في المستويين، لأنها لا أكثر من نظم حرفي جاف وخاوٍ من الدلالة كما يشير إليه الناقد[٤٩].

ولعله من الواضح هنا أن ما يمكن اعتباره «جملة شاعرية» يظل مسألة نسبية خلافية؛ إذ إن الحكم في المسألة لابد أن يتدخل فيه الذوق الفردي للناقد كما تتدخل فيه عوامل أخرى غير موضوعية تماماً كالاتجاه أو المنهج النقدي الذي يتبناه كل ناقد. لكن القيمة الحقيقية، ووجه الإضافة التي أشرنا إليها أكثر من مرة سلفاً، لهذا المفهوم من جهة

أخرى، إنما تكمن فى فعاليته الإجرائية لدى من يتبناه ويحاول اختباره من خلال التطبيقات.

فهذا المفهوم «الشاعرى» أو «الجمالى» يؤكد من جهة نسبية حضور «الوظيفة الشعرية» التى يشير إليها ياكبسون. كما يبرر القول بأن ما كل عناصر النص الأدبى بشعرية أو جمالية. وهنا تختلف القراءة «الألسنية الشاعرية» عن القراءة «الألسنية العلمية الصارمة»، كما طبقها ياكبسون نفسه على بعض النصوص. كما يؤكد هذا المفهوم من جهة أخرى على وجاهة القول بالفروقات والاختلافات بين نص شاعرى وآخر، باعتبار أن شاعرية كل نص مرتبطة بما فيه من جمل إشارية حرة، وهو ما لا يمكن أن يتوفر فى كل النصوص الأدبية الكمية نفسها وبالطريقة أو النوعية نفسها.

وأخيراً، فإن ذات المفهوم يساعد، فى المستوى النظرى العام، على توليد المرونة فى مفهوم «الأدب» ذاته فيضيق حيناً حتى ينحصر على ما تتوافر فيه خصائص وسمات الجملة الشاعرية والنص الشاعرى والخطاب الشاعرى، ويتسع أحياناً ليشمل كل نص اعتبر «أدباً» فى أى مكان وأى زمان، سواء حكم عليه بأنه حسن أو ردئ، لأن الحكم هنا يظل نسبياً كما سبق أن رأينا.

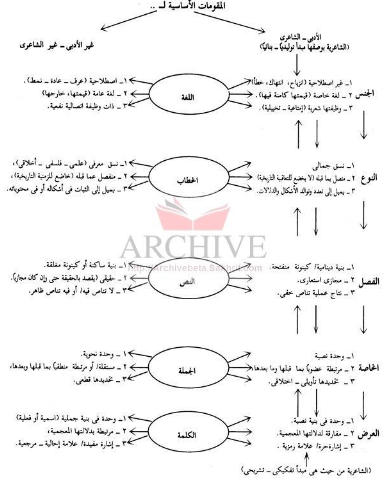
لكن الفعالية الإجرائية لهذا المفهوم تصبح ممارسة اختبارية مميزة للقراءة الشاعرية إذ تقارب النصوص الشعرية التقليدية والحديثة لتكشف وتحدد من منظور ألسنى فعال ما فى هذا النص أو ذاك من جمل أدبية شاعرية ـ إشارية حرة ـ وما فيه من جمل أدبية «تمثيلية خطابية»، بل وما يمكن أن نجده فيه من جمل أدبية «صوتية مقيدة» ولدها مبدأ الحشو والاستطراد فقط. فقديماً وحديثاً أدرك النقاد الشعراء أنفسهم، أن لكل مبدع أو مؤلف أو أديب المتميز والجيد والردئ من الإنجاز، سواء عاينا الأمور فى مستوى النص الواحد أو فى مستوى مجمل الإنجاز الأدبى للفرد. هذه القراءة الاختبارية هى تحديداً ما يباشره الغذامى إذ ينتقل إلى قراءة الإنجاز الأدبى لحمزة شحاتة واعياً كل الوعى بأن شاعرية الشاعر، شحاتة أو المتنبى أو السياب، إنما تتجلى وتظهر وتتميز بما أبدعه من نصوص وجمل شاعرية لا بكل ما كتبه وظن أو ظن غيره أنه أدب شاعرى.

بل إن هذا المفهوم ذاته، بوصفه أداة تفكيكية ـ تشريحية تمثل جزءاً من منظومة المفاهيم الشاعرية لدى الناقد، يثوى وراء العديد من القراءات الجديدة المجددة للنصوص الشعرية والنثرية التى نجدها فى كل كتب الغذامى، سواء كان هدفها تمييز الصحيح من المنحول فى النص ـ قراءته معلقات طرفة وزهير مثلا ـ أو تمييز النص المختلف من النص المتشاكل ـ قراءته لقصائد البحترى والمتنبى عن صراع الإنسان مع الأسد، أو قراءته نصوص المسيب اليشكرى والسياب والقصيبى من اللؤلؤة، أو قصائد حسين سرحان والقصيبى ومحمد جبر الحرب عن المرأة، وغيرها من القراءات[٥٠]. فهو فيها جميعها يحاول، من منظوره الخاص، تفكيك وإعادة تركيب أو بناء النظرية النقدية ـ الأدبية العربية من منظور «الشاعرية الألسنية المرنة» سواء أخذناها على أنها نظرية جديدة عن/ فى المبادئ والقوانين العامة لجماليات الخطاب الأدبى والنص الأدبى والجملة الأدبية، أو عايناها على أنها منظومة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية التى تتبادل المواقع والوظائف لحظة الاختبار والتطبيق.

هذا، وسنرى فى الفقرة اللاحقة أبعاداً جديدة للشاعرية فى هذين المستويين، أما الآن فسنحاول بلورة أهم النقاط المركزية فى هذه الفقرة وإيضاحها من خلال الرسم أو الشكل التالى:

شكل (١)

المقومات الأساسية لـ ..



إيضاحات:

١ ـ الجدول السابق يتضمن فقط «المقومات الأساسية» للأدبي وغير الأدبي باعتبار أن الوقوف على كل ذاتيات الشيء أو الموضوع غير ممكن كما يقول المناطقة.

٢ ـ تداخل أو تكرار المقومات بصيغ مختلفة في كل مستوى أمر طبيعي، لأن المعيار العام هو «الشاعرية» التي تأخذ دلالات متعددة في كل مستوى.

٣ ـ هنا مقومات وردت في الجدول لا نجدها صراحة في (الخطيئة والتكفير) ونوردها هنا من باب التتميم والإضافة كهدف أشرنا إليه في مقدمة المقاربة.

٤ ـ الشاعرية من حيث هي مبدأ توليدي ـ بنائي تعني النظرية العامة التي تقارب جماليات الأدبي انطلاقاً من اللغة، أي بما هو عام وكلي، أما الشاعرية بوصفها مبدأ تفكيكياً ـ تشريحياً فنعني بها منهج التحليل أو برنامجه أو إجراءاته التي تبدأ من الجزئيات وصولاً إلى الكليات.

٥ ـ يمكن تحويل الشكل إلى شجرة فورفورية ينطلق التصنيف فيها على أساس من المقولات الحدية المنطقية من جنس ونوع وفصل، خاصة وعرض الأمر يحتاج إلى اجتهاد ليس هذا مقامه، ولذا نكتفي بالإشارة إليه في الهامش باعتبار اللغة حداً أعلى (جوهراً أو فكرة) والكلمة حداً أدنى لاتصدق عليه في ذاته الأدبية أو الشاعرية.

جماليات التلقي: القراءة الشاعرية

تكمن أهمية المرونة الدلالية التي يولدها الغذامي من/ في كلمة «الشاعرية» في كونها تساعد على تأسيس الحكم الجمالي المبرر بالذائقة الفردية الخاصة والحرة من جهة، وبالمعرفة الموضوعية التي يتيحها النقد الألسني الحديث من جهة أخرى. فكما أن هناك كتابة شاعرية ونصاً شاعرياً وجملة شاعرية، هناك أيضاً «قراءة شاعرية» هي وحدها المؤهلة لاستكشاف جماليات الإبداع اللغوي والحكم عليها، بعيداً عن سذاجة الذائقة الفردية غير المدربة، وبعيداً عن سلطوية المواقف الأخلاقية أو الإيديولوجية من النص ومن الكاتب ومن الناقد/ المتلقي.

هذه القراءة، بوصفها مفهوماً، يقتبسها الغذامي من تودوروف الذي يميز بين «القراءة الإسقاطية» التي تهمل النص لصالح الاهتمام بالمؤلف أو بالمجتمع، و«القراءة الشارحة» أو المفسرة التي تتمركز حول المعنى أو الدلالة الظاهرة أو المحتوى الاجتماعي للنص مهملة مظهره الجمالي، وأخيراً تأتي «القراءة الشاعرية» التي تتجه إلى النص ذاته وتصفه أو تحلله «كما هو» وتسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر كما يقول الغذامي»[٥١].

لكن الناقد، وكعادته، لا يقف عند حدود الاقتباس والتعريف وإنما يجتهد هنا أيضاً لبلورة هذا المفهوم وصولاً إلى تحديد وبلورة رؤيته الخاصة للقراءة، بوصفها عملية تفاعلية اختبارية تحاول تفكيك شفرات النص الجمالية والدلالية الأكثر عمقاً وخفاء ومن ثم إعادة بنائها وتركيبها من منظور مختلف عن... ومتمم لمنظور المبدع.

هكذا تكون القراءة الشاعرية امتداداً طبيعياً للكتابة الشاعرية، أو ـ كما يقول الناقد في كتابه (الموقف من الحداثة) إن الكتابة والقراءة من هذا المنظور المعرفي ـ الجمالي الجديد ليستا أكثر من نشاطين إبداعيين يمثلان مظهراً لذات:

> الشاعرية التي تتجلى في الإبداع من حيث إنها سمة العمل الإبداعي وتتجلى في القراءة من حيث إنها وظيفة قرائية متطورة تسعى إلى تفكيك النص إلى عناصر داخلية من أجل إعادة تركيبها (= كشابتها) لندرك بذلك وظائف العلاقات بين العناصر مما يكوّن أخيراً «كلاً» بنيوياً نموذجياً للعمل المقروء»[٥٢].

هنا، تحديداً، يتداخل مفهوم «الأثر» وسيطاً بين الكتابة والقراءة، بين النص والمتلقي، وهو مفهوم يستعيره الناقد من جاك دريدا لكنه يحوله ويزحزحه عن سياقه الفلسفي ليدخله في سياق نقدي ـ أدبي/ معرفي ـ جمالي بحيث يعود مفهوماً شاعرياً له من الفعالية الإجرائية ما لمفهوم الشاعرية ذاته[٥٣]. فهذا المفهوم يسمي النص الشاعري باعتباره «أثراً»

جماليًا» تكمن ميزته فى انفتاحه وقابليته للقراءات المختلفة، كما يسمى عملية التلقى أو القراءة الشاعرية باعتبارها أثرًا يتركه أو يولده النص فى القارئ. ثم إن هذا «الأثر» ينقسم على نفسه ـ أو يتفكك ـ ليتجه جزء من دلالته إلى الأحكام الذوقية الحرة والذاتية بالضرورة بينما يتجه جزء ثان من الدلالة إلى عملية اختبار وجاهة الحكم الجمالى لدى الناقد «الشاعرى» الذى يعى جيدًا أن أحكامه لابد أن تعلل وتفحص وتختبر «موضوعيًا» أو «علميًا».

من هنا، فلا غرابة أن تتداخل دلالات هذا المفهوم مع دلالات الشاعرية، المتعددة هى أيضًا، فيشير من قرب أو عن بعد إلى «البيان» و«التخييل» و«سحر البيان» و«الانفعال الجمالى» و«القيمة الجمالية»... إلخ. فالناقد يعرفه بأنه «القيمة الجمالية التى تجرى وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب»[٥٤]. ويضيف فى الفقرة نفسها: «وأحسبه هو (سحر البيان) الذى أشار إليه القول النبوى الشريف»، كما يقول عنه فى مقطع آخر بأنه «التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص»[٥٥]. فالأثر يتحول هنا إلى مفهوم جمالى مركزى فى سياق العلاقة بين النص والقارئ لكن مركزيته لا تعنى هنا أنه يسمى القيمة/ القيم الجمالية فى النص بشكل قطعى ونهائى. ذلك لأن الجمال هو بمثابة القيمة الغائبة، أو الافتراضية، التى تتحقق فى النص المكتوب بشكل نسبى، ومن خلال عملية القراءة لا من خلال عملية الكتابة فحسب. بصيغة أخرى نقول إنه ليس قيمة مطلقة أو ميتافيزيقية، كما أنه ليس شيئًا خاصًا باللغة أو بالنص فى ذاته «لكنه الاسم الذى نعطيه لإنجاز لغوى ما لقدرته على إيقاظ الشعور الجمالى فى النفوس»، كما يقول جان كوهين[٥٦]. بناء عليه، يكون من المنطقى والضرورى اعتبار الحكم الجمالى من منظور الشاعرية الألسنية محصلة لتجربة قراءة معقدة ومتطورة تتدرج أو تتحول من موقع إلى آخر، أعلى أو أبعد أو أعمق، حسب الاستراتيجية التى يختارها ويطبقها كل ناقد لإنجاز قراءته الشاعرية. فالسؤال الأهم هنا لا يتعلق أبدًا بمشروعية قراءة ما، لأن كل قراءة مشروعة فى الأصل، وإنما يتعلق بمدى فعالية القراءة من حيث هى تجربة أدبية ـ معرفية ـ وجودية لا تقل أهمية عن تجربة الكتابة الإبداعية ذاتها.

هذا تحديدًا ما يعيه ويعلنه الغذامى؛ إذ يقول فى (الموقف من الحداثة):

> القراءة الأدبية قراءة تذوقية انطباعية بالدرجة الأولى والحكم على جمال النص هو حق طبيعى أولى للذوق السليم، ولا يمكن لقوانين العلم مهما حاولت أن تجعل ما هو غير جميل فى ذوقنا جميلاً. وعلاقة المنهج النقدى هنا هى علاقة مصادقة فقط، فالجميل يتقرر من خلال التلقى المباشر ويقرره القارئ المدرب أدبيًا على القراءة التذوقية. وعندما يتقرر هذا الجمال يأتى دور المنهج النقدى ليسبر أسرار هذا الجمال وذلك بأن يستخدم وسائله المكتسبة معرفيًا ليحلل بها ما تم إدراكه ذوقيًا. أى بكلمات أخرى محاولة وضع الموضوعية لما يدرك بغير الموضوعية ـ كما قال المسدى مرة[٥٧].

فالناقد هنا يعى جيدًا، مثله مثل المسدى وجان كوهين وغيرهم من النقاد الألسنيين، أن المنهج النقدى، الشاعرى وغيره، لا يحسم إشكال الحكم الجمالى مهما كان «علميًا» أو «موضوعيًا». لكن المنهج الألسنى ـ الشاعرى هنا ينفى الجانب المغلوط أو المزيف من هذا الإشكال لأنه لا ينفى وجاهة القراءة الانطباعية الذوقية، كما لا يضعها فى طرف مقابل ومعارض للقراءة المنهجية «المعرفية» أو «الموضوعية» «العلمية». فالعلاقات بين هاتين القراءتين ليست علاقات تنافر أو نفى متبادل؛ إذ إنهما متكاملتان ومتممتان لبعضهما رغم اختلافهما كمرحلتين فى تجربة القراءة كما حددناها أعلاه.

كما أن هذه الرؤية الخاصة لعملية القراءة تنفى كما هو واضح وجاهة الاكتفاء بإحدى هاتين القراءتين، ذلك لأن القراءة الانطباعية الحرة أو العفوية تنتج عنها أحكام جمالية لا قيمة لها خارج إطار الذات الفردية القارئة، مهما كانت دربة الذائقة ورهافة الذوق، لأننا سنظل هنا أمام

نمط من الأحكام الانطباعية «الساذجة» التي يرفضها الناقد. كذلك القراءة التي تحاول تحييد أي دور للذائقة الفردية باسم «العلمية» أو «الموضوعية» هي قراءة مرفوضة – أو غير كافية – لأنها ستعجز عن قول أي شيء جدي حول جماليات النص؛ إذ لا معنى للجمال والجميل هنا ما دام الناقد يحلل ويصف النص على أنه شيء جامد أو بنية مغلقة أو متن – جسد ميت لا تأثير له على الحس أو الذوق، وهو ما يعيدنا لانتقاد الغذامي، مع غيره، للقراءة التي طبقها ياكبسون وكلود ليفي – ستروس على قصيدة «القطط» لبودلير.

ولكي تتضح أبعاد القراءة بوصفها تجربة معقدة ومتطورة فيها الكثير من المعاناة والتوتر والمتعة، كتجربة الكتابة ذاتها، يعترف الناقد بأن:

التذوق الجمالي كفعالية للقراءة قد يصاب بما تصاب به حالات القارئ النفسية والثقافية من حالات تؤثر فيه وتطبع تصوراته بطابعها كحالات الغضب والفرح وحالات انشغال الخاطر والابتهاج وحال التعب والراحة، وكذلك تخضع حالة التذوق لسلطان بعض الإيحاءات الثقافية والاجتماعية التي تسود في جو الحياة العام لمجتمع القارئ مما يجعل القارئ في حيرة من أمره[٥٨].

بعد هذا الاعتراف والتعريف بالإشكال يبدأ البحث عن حل لتجاوزه إيجابيًا – أي عدم الاستسلام له أو الهروب منه – وذلك من خلال استراتيجية تحويل القراءة إلى موضوع لذاتها بحيث تتكرر القراءة/ القراءات، كأن الأمر يتعلق بتجربة واعية محددة الهدف: اختبار مدى وجاهة الحكم الذوقي الانطباعي الأولي: ومحكومة بالتالي بأدوات إجرائية دقيقة وموضوعية قدر الممكن: المنهج أو البرنامج، ولها نتيجة محددة أيضًا بصرامة ووضوح وهي إثبات أو نفي وجاهة الحكم الذوقي الأولي.

يقول الغذامي عن هذه القراءة – التجربة:

.. ولقد سلكت هذا المنهج في قراءتي لأدب حمزة شحاتة إذ أخضعت النصوص لقراءات متعددة في أوقات وحالات متغايرة وأخذت أضع رصدًا مكتوبًا عن تفاعلاتي مع كل نص وفي كل قراءة له. ولكنني كنت أتلقى النص في كل مرة على معزل من ملاحظات القراءات السابقة حتى لا تتدخل ملاحظاتي السابقة فيما أتلقاه من تفاعلات حالية، وعندما انتهيت جمعت الملاحظات وفحصتها واستخلصت منها نتائجي التي جعلتها أساسًا لدراستي لأدب حمزة شحاتة[٥٩].

ومما يدل على محاولة الناقد تعميم، أو على الأقل تبرير، مشروعية وفعالية هذه القراءات، خصوصًا أنها تطبق على مجمل نتاج حمزة شحاتة، قوله:

وإني لأرى الآن أهمية هذا التصرف وأراه أفضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالي كي نبتعد عن الانطباعية الساذجة ونبعد أنفسنا عن الوقوع في حبائلها.

ويضيف:

وهذا له مبرراته النقدية (= المعرفية) مثلما أن له مبررات أخلاقية أيضًا، إذ إننا مطالبون بأن نكون موضوعيين في مواقفنا من النص الذي أسلم نفسه لنا، وما دمنا قد أبحنا لأنفسنا الولوج إلى عالم الكاتب كمشاركين له في صناعة النص وتفسيره فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان وسائل حكمنا بأن نخضعها هي نفسها للفحص والتمحيص وذلك بمراجعتها في ضوء تعدد القراءات[٦٠].

فالقراءة هنا تبدأ بالكشف والاستكشاف الذوقي الحدسي لكنها سريعًا ما تحول الحكم إلى ما يشبه (أو يقوم بوظيفة) الفرضية التي لابد من فحصها واختبارها في قراءات لاحقة هنا تحديدًا تتدخل عملية تدوين وكتابة الملاحظات بوصفها إجراءات منهجية تباعد بين الذات وانفعالاتها الأولية هذه؛ إذ تولد مسافة بين الذات والموضوع

عبر الوسيط الرمزي/ البصري/ المادي الذي هو اللغة المكتوبة. وفي مرحلة لاحقة، مبنية على ما قبلها ومختلفة عنها بالضرورة، تصاغ الأحكام الجمالية - الشاعرية الأخيرة - ولا نقول «النهائية» باعتبارها نتيجة أو خلاصة تجربة القراءات كلها. فهذه الأحكام الجمالية فيها الكثير من العناصر غير الموضوعية التي أشار إليها الناقد في فترة سابقة، لكنها ستبدو له ولنا أحكاماً موضوعية «علمية» تماماً، بالمعنى الذي يحدده كوهين للعلمية في هذا السياق، لأنها معللة مبررة ومراقبة جيداً بصرامة المنهج من جهة وبأخلاقيات المعرفة من جهة أخرى.

وإذا كان الناقد يلح في هذه الفقرات على دربة الذائقة وموضوعية المنهج وصحة الحكم، فما ذلك إلا لأنه يعي جيداً صعوبة إصدار الأحكام الجمالية على النصوص والكتابات، وفي اللحظة ذاتها يعي جيداً أن القراءة الشاعرية هي في جوهرها قراءة جمالية، وتتضمن بالتالي معنى «التأويل» Intrepretation بالمعنى الهرمنيوطيقي العميق لهذه الكلمة/ المفهوم. لاشك أن الناقد يفيد هنا من مبدأ/ مفهوم «التوازن الانعكاسي» عند بتيت وراولز، فبعد أن يقول في فقرة من كتابه (الخطيئة والتكفير): «ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض تذوقًا مصطنعًا للأدب» إلى آخر الفقرة الواردة في مستهل هذه المقاربة يضيف:

> وهذا من باب الأخذ بمبدأ (التوازن الانعكاسي) كما ورد عند بتيت وذلك بأن ندع ذوق القارئ المدرب على فن القراءة الأدبية يستخرج ما يستجيب لدواعي ذوقه على أنه (جميل). وبذا نعطي الذوق السليم حقه في التماس جماليات النص، ونعطي لقواعد النقد حقها في فحص هذه الأحكام. فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما هو مهارة ذوقية راقية دعامتها الأولى في الذوق السليم، وحصانتها في القاعدة المختبرة، وهذان المبدآن هما فعالية القراءة الواعية للأدب[٦١].

ولنا أن نضيف أن هذين المبدأين هما معًا شرطا وجود القراءة «الشاعرية» التي هي في جزء منها «فن» و«إبداع» وفي جزء أو مستوى آخر «علم» أو «معرفة علمية» لأنها نتاج «اتحاد الذوق السليم مع المعرفة المكتسبة علميًا لبرهنة الجميل» كما يقول الناقد في موضع آخر.

لن نتعرض للمزيد من تفاصيل تلك القراءة الاختبارية - الشاعرية التي يوردها الناقد في صفحة ٨٩ من كتابه، كما لا معنى هنا لإعلان الاتفاق أو الاختلاف مع نتائجها؛ إذ إن المهم هو تأكيد أن هذه القراءة تفتح أمام النقد الجمالي الألسني آفاقًا واسعة وواعدة باعتبار فعاليتها الإجرائية التطبيقية من جهة وتطورها من حيث الإطار النظري الذي يحكمها ويوجهها من جهة أخرى. فالتلقي الجمالي للنص الأدبي الجميل، كما لأي عمل جمالي آخر، قضية لا تختلف من شخص لآخر فحسب، بل تختلف من قراءة لأخرى بالنسبة إلى الشخص الواحد نفسه؛ لأن الإنسان غير قادر على:

> الشعور بنفس المتعة واللذة الجمالية مرتين أو لأنه مؤهل للاستمتاع والالتذاذ بالنص بطرق متعددة مختلفة ومتجددة كل مرة أي مع كل قراءة.

هذا ما يتفق فيه الغذامي مع رولان بارت الذي يؤكد أن تكرار القراءة الشاعرية يولد «لذة متجددة» وعصية على القول الفصل؛ لأن «لذة النص هي تلك اللحظة التي يتجه فيها جسدي وراء أفكاره لأن لجسدي أفكاره الخاصة»[٦٢]. ورولان بارت هو أيضًا يتفق مع جاك لاكان الذي يذهب إلى أن أقصى حالات اللذة أو المتعة المتولدة من نص ما إنما هي شعور أو إحساس ممتنع عن/ على القول Interdit ، وبالتالي لا يمكن التعبير عنها وتعليلها وتبريرها إلا خلال الفراغات بين قول وقول Inter - dit لأنها هي ذاتها متولدة عن الفراغات وفجوات أو مسافات التوتر التي تميز النص الشاعري[٦٣].

من هنا، فإن تكرار الغذامي لعبارة «سحر البيان» لا بوصفها تسمية من تسميات الشاعرية أو صفة أو قيمة

شاعرية حاضرة/ غائبة فى النص الشاعرى ذاته فحسب، وإنما محاولة تسمية، وربما محاولة ترجمة، لأثر هذا النص فى المتلقى ـ موضوع السحر والمستفيد منه فى آن ـ إنما هو أمر مبرر ومشروع؛ لأن اللذة الحقيقية، اللذة العميقة، اللذة فى ذاتها هى حالة جسدية تعاش ولا تسمى، مثل السحر الذى نعرفه بأثره وفعله ولا غير. والسحر فى كل هذه المواقع الوظيفية ـ الدلالية ليس كلمة ذات مرجعية ميثولوچية أو ميتافيزيقية بل مرجعيته هى معرفية فلسفية ـ جمالية لأنه يرد هنا فى سياق القراءة الشاعرية[٦٤]. ولعل مراجعة أطروحات كبار فلاسفة الفن المحدثين، أمثال باومجارتين وكانط وهيجل وكروتشه وبرجسون وسانتيانا، تؤكد لنا أن فى كلمة الجمال وما يشتق منها أو يتصل بها من تسميات وصفات وأحكام خبرات بعداً دلاليًا غائبًا وغامضًا أى «سحرى»، وبالتالى لا يتحدد إلا بالنفى والسلب، أى من خلال تأكيد اختلافه عما هو معروف وعادى وواضح وسائد.. إلخ. فإذا كانت المرجعيات التقليدية نفت، أو حاولت أن تنفى، جانبًا من المعنى الإنسانى عن الجمال والجميل من خلال ربط الفن والإبداع بقوى غيبية كالآلهة والشياطين، فإن المرجعيات الحديثة تقاربه «كما هو» فتسميه غيابًا أو فراغًا أو فجوة أو بياضًا أو انحرافًا يدرك إيحاء أو حدسًا. وبهذا تبيح فيه الصمت أو التأويل بعيداً عن أوهام المعانى الثابتة والمطلقة، لأنها تعى وتنمى الوعى بأن الجمال فكرة إنسانية والجميل هو إبداع إنسانى والحكم الجمالى لابد وأن يكون كذلك بالضرورة المنطقية و«العلمية». وأثر هذه المرجعية واضح فى تعريف چان كوهين للأسلوب الفنى «الجميل» بأنه «كل ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف.. وكل ما يحتمل قيمة جمالية خاصة به كانزياح بالنسبة إلى معيار ما.. أى أنه «خطأ»، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مقصود»، كما هو واضح أيضًا فى قوله فى فقرة سابقة إن «الجمال ليس شيئًا خاصًا باللغة وإنما هو تسمية منا لما نشعر بأنه جميل فيها»[٦٥]. فالشاعرية عند الناقد الألسنى ـ الشاعرى لا تعاين النصوص، ولا العالم، كما لو كانت حكايات مكتملة المعنى والدلالة والقيمة وبالتالى تحفز الذهن على القراءة والتأويل و«تحويل المسلمات إلى إشكاليات» لا تتعالى على التساؤل والبحث والتأويل الحر، هنا تستمر الكتابة والقراءة مغامرةً استكشافية ـ إبداعية متصلة سواء فى مجال الفنون أو فى مجال الفكر الفلسفى أو فى مجال المعارف العلمية الأخرى.

وإذا ما أردنا الربط بين هذه الفقرة والفقرة السابقة، فإنه يمكننا ملاحظة أن أبرز وأقوى ناظم مشترك بين الكتابة الشاعرية والقراءة الشاعرية كما يبلورها الغذامى فى (الخطيئة والتكفير) وفى كتاباته الأخرى، هو هاجس التحرر من مركزية المعنى واحتكارية التأويل أو أحاديته. فالكتابة الشاعرية الحقة هى فعل تحرير للكلمة والجملة والنص من المعانى والدلالات السابقة أو السائدة، هذا التحرير يمارسه الكاتب ـ المبدع ثم تأتى القراءة لتواصل عملية التحرير من منظورها الخاص، وبالتالى يكون دور القارئ متممًا لدور الكاتب، لأن كليهما يعيش ويختبر ويمارس تجربة ذهنية ـ نفسية ـ جسدية واحدة، بطريقته الخاصة. هذا ما يلح عليه الناقد، إذ يقول فى كتابه (تشريح النص) إن المبدع الحق أو «المفلق»:

«هو الذى يطلق كلماته إلى اللامحدود وتكون انطلاقاتها قوية وجبارة بحيث تخلق معها مخيلة كل قارئ لها، والقارئ ما يلبث أن يقرأ حتى يطير معها غير واع بنفسه وهذا هو سحر البيان»[٦٦].

وإذا كانت القراءة الجمالية «النقدية» ملتزمة أو «مقيدة» فما ذلك إلا لأنها تخضع لسلطة المعرفة وأخلاقياتها لا لأية سلطة أخرى، ومن هنا تحديداً يتحول التزامها إلى فعل تحرر وتحرير لأن المعرفة الحديثة «تؤمن» بنسبية المعنى ونسبية الحقيقة ونسبية الجمال، وبالتالى تعزز وتعضد المغامرة الاستكشافية المشار إليها أعلاه.

وهذه الملاحظة ذاتها تشير بقوة إلى ما يتعين علينا بلورته من نتائج وأطروحات فى الفقرة الختامية من هذه المقاربة ـ القراءة، أما الآن فنعتقد أنه من المجدى إيضاح أهم مميزات القراءة الجمالية الشاعرية من خلال الجدول التالى:

القراءة الشاعرية	القراءة غير الشاعرية
من حيث المنهج:	
١ ـ ألسنية مرنة.	غير ألسنية أو ألسنية غير مرنة.
٢ ـ تفكيكية/ تشريحية ـ بنائية.	شرحية ـ تفسيرية أو وصفية تحليلية.
٣ ـ تجريبية/ اختبارية.	إسقاطية أو حيادية.
٤ ـ ذوقية/ معرفية ـ متعددة.	انطباعية أو علمية ـ أحادية.
من حيث العلاقة بالنص:	
١ ـ تعاين النص كأثر أو بنية منفتحة.	شيء أو بنية مغلقة.
٢ ـ كمجال للتأويل الحر.	موضوع للشرح والتفسير أو للوصف والتحليل.
٣ ـ كمتغير بتغير القراءة والقراءات.	ثابت.
٤ ـ كمؤثر ومتأثر.	مفيد أو عملي ـ غير مؤثر.
من حيث العلاقة بالذات القارئة:	
١ ـ ذات متفاعلة مع النص.	منفعلة به فقط أو فاعلة فيه فقط.
٢ ـ مبدعة ـ حرة.	ذات عارفة أو عالمة مقيدة.
٣ ـ ذات أحكامها الجمالية معللة مبررة.	أحكامها انطباعية أو لا أحكام لها.
٤ ـ أحكامها نسبية.	أحكامها مطلقة أو لاحكم لها.

خاتمة/ أفق:

من المؤكد أن (الخطيئة والتكفير) ليس كتاباً في «علم الجمال» أو في «فلسفة الفنون اللغوية ـ الأدبية» ولا حتى في «النقد الجمالي» بالمفهوم المباشر لهذه الكلمة، وإنما هو كتاب في النقد الألسني التطبيقي. لكن هذا الكتاب، مثله مثل الكتب النقدية الأخرى للمؤلف، يطرح للبحث قضايا جمالية مركزية تتعلق بطبيعة التجربة الجمالية إنجازاً وتلقياً، إبداعاً وتفاعلاً مع الإبداع، كتابة وقراءة، وذلك من منظور الشعرية (الشاعرية) المحدثة باعتبارها نظرية نقدية جمالية مختصة بالفنون اللغوية. فالشعرية بوصفها نظرية ألسنية تكشف لنا عن أبرز وأهم مقومات اللغة الأدبية والخطاب الأدبي والنص الأدبي والجملة الأدبية (والكلمة الأدبية ـ الشاعرية بالتالي) كما تكشف عن أبرز وأهم مقومات القراءة الشاعرية المختلفة بالضرورة عن القراءات النقدية الأخرى، وذلك كما يوضحه الجدولان (ص ١٥، ص ٢٠).

إذا عاينا الأمور من هذا المنظور، يمكننا ملاحظة أن أطروحات الناقد بصدد الكتابة الشاعرية والقراءة الشاعرية تنال من المشروعية والوجاهة، إذ تطبق على الشعر من حيث هو شكل أو جنس أدبي محدد أكثر مما تناله إذ تطبق على الأشكال أو الأجناس السردية غير الشعرية، من قصة ورواية وحكاية وسيرة... إلخ. وهذا في اعتقادنا أمر مبرر ومفهوم، بغض النظر عن قبوله أو رفضه، لأن اشتغال الناقد في هذا الكتاب ـ كما في كتبه الأخرى ـ إنما كان على «الشعر» ينصب ويركز. من هنا، فإذا كان الناقد ينجح في المستوى التنظيري ـ النظري العام في فك علاقات الارتباط الدلالي بين «الشاعرية» و«الشعر»، فإنه لا يلبث أن يعود ويعيدنا معه إلى تعالق دلالتي الكلمتين في مستوى التطبيق، في هذا الكتاب كما في كتاباته الأخرى. وما أن نقرأ كتابات نقدية ألسنية في الشعرية السردية مثل (شعرية دستويفسكي) أو (جماليات الإبداع اللغوي) لميخائيل باختين أو (شعرية القص) لتودوروف وآخرين و(شعرية الفضاء الروائي)

لموريس بلانشو حتى ندرك القيمة المعرفية، النظرية والمنهجية، لهذه الملاحظة، وحتى نثمن إنجازات الناقد ونتحاور معها ونعطيها حق قدرها ومنزلتها بوصفها إنجازات ريادية فى مجالها. فالغذامى مثل، كمال أبو ديب وجان كوهين، يحول الشعرية إلى علم جمال للخطاب الشعرى تاركًا لغيره من النقاد تأسيس شعرية (أو شعريات) الفنون السردية وتطويرها، كما نجده فى كتابات يمنى العيد، عبد الفتاح كيليطو، سعيد يقطين، سيزا قاسم... إلخ.

أما من حيث الجدوى العملية للملاحظة السابقة، فإنها يمكن أن تلفت انتباهنا جميعًا إلى شكل من أشكال الاختلال أو عدم التوازن بين نقد الشعر ونقد النثر فى هذه المنطقة خصوصًا من عالمنا أو وطننا العربى، وهوخلل لابد من تداركه لأن الشعرية الألسنية الحديثة غذت وتغذى كلا الاتجاهين النقديين بالتساوى، بل لعلها أفرزت فى مجال شعريات السرد فى السياق الغربى أكثر مما أفرزته فى مجال شعريات الشعر. وهنا ربما يقال إن «الشعر»، الشعبى أو الفصيح، التقليدى أو الحداثى، مازال يهيمن على خطابنا الأدبى المحلى بعكس القصة أو الرواية، لكن هذه المقولة الصحيحة تتحول إلى محض تبرير إذا ما تذكرنا أن الأشكال القصصية السردية القديمة و المحدثة، الشفهية والكتابية هى كذلك موجودة متنوعة وتنتظر من يحولها إلى موضوع أو مجال للشعرية السردية.

لقد باشر العديد من النقاد فى المنطقة قراءات «شعرية» أو «شاعرية» لمجموعات قصصية أو لتجارب روائية (سعيد السريحى، سعد البازعى، حسن بافقيه)، لكن ما أتحدث عنه شئ آخر، إنه العمل على الخطاب السردى من منظور قوانينه العامة، كما فعل بعض النقاد الغربيين والعرب ممن أشرت إلى أسمائهم أعلاه.

ملاحظة ثانية تستحق الوقوف عندها وهى تعلق الغذامى، فى كتابه هذا وفى كل كتاباته، بما يمكن أن نسميه «حرية التفسير والتأويل»، أى بحرية الكتابة والقراءة والتفكير والإبداع والتجديد والابتكار والمغامرة «بتحويل المسلمات إلى مساءلات وإشكاليات». هذا التعلق هو الذى يثوى، كحافز وكهدف، وراء كتابه هذا وكل كتاباته النقدية التى تمثل هى ذاتها كتابة جديدة وقراءة جديدة لقضايا معرفية وجمالية وفكرية قديمة وحديثة. كأنه امتداد لصوت حمزة شحاتة؛ إذ يقول :

> إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة الإحساس القوى والتذوق العميق أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع.

كأنه يتساءل معه:

> كيف يضمن الجمال تجدد المسيرة واطرادها إن كان غير قدير على تجديد معانيه وتنويع مؤثراته وتزويدها بالألوان والطيوف والأخيلة الموشاة؟. (الخطيئة، ص ٢٢٨).

كأن الغذامى وشحاتة يقولان لنا إن الحياة الإنسانية ذاتها خطيئة، إن لم تكن متجددة متغيرة وجميلة باستمرار.

هذه الملاحظة الثانية هى ذاتها ما يبرر ويفسر الملاحظة التالية، وهى تعامل الناقد بحرية ومرونة كبيرة جداً مع النظريات والاتجاهات والمفاهيم والمصطلحات النقدية «الغربية» بحيث يعرضها ويحاورها ويوظفها ويعدل فيها وينقص منها ويضيف إليها فى سياق كتابته الخاصة دونما تقييد نفسه بأى أصل أو مرجعية محددة. هذا ما يجعله يبدو بنيوياً وسيميائيًا وتفكيكيًا وتشريحيًا فى الوقت نفسه، دون أن ينطبق عليه وصف دقيق؛ لأنه كل هذا معًا، أى/ أنه «ناقد شاعرى» بالمعنى الذى يريد، وبالتالى يرفض منطق التصنيفات الضيقة ذاتًا وكتابة.

لاشك أن أية ذهنية مدرسية ستعاين هذا الجانب من منظور سلبى فتتوهم أو تتهم الناقد بأنه لم يفهم جيداً «الأصول» أو أنه يمارس نوعًا من التوفيقية المكشوفة بين العديد من التيارات والمناهج والمقولات النقدية. لكن أحكام هذه الذهنية السلبية هى سلبية بطبيعتها وبالتالى تتحول بالنسبة إلينا إلى أحكام إيجابية؛ فهى دليل حيوية وحرية ذهنية وخيالية إبداعية تحسب للناقد لا عليه.

هذه الملاحظة تولد ملاحظة أخرى تتممها وتوسعها وتلحظها تحديداً في الرفض الحاد أحياناً، من قبل الناقد للمعاني والدلالات الواضحة في النص الأدبي الشاعري، لأن هذا الرفض يتضمن نفياً عميقاً لأي نسق أو خطاب أو شخص يمكن أن يدعي احتكار التأويل أو فرض تأويلاته أو تأويلات الآخرين على الذات المبدعة، الكاتبة أو الناقدة. هذا تحديداً ما يجعل كتابات الغذامي النقدية تمثل في مستوى أعلى جزءاً من الفكر النقدي الحديث، بالمعنى الفلسفي للكلمة، ولعل هذا ما يفسر الهجوم الشديد الذي وجهت وتواجه به من قبل الخطابات التقليدية، علماً بأنه يعيد ويكرر أن نقده لا يطال «الثوابت» الإيمانية بأي حال من الأحوال. فالناقد يطمح إلى أن يكون هو ذاته «إشارة حرة» متحررة من أي قيد، مثله مثل رولان بارت الذي يتحدث عنه بإعجاب شديد، وبالتالي فإن كتابته جاءت هكذا لأنه أراد لها أن تترجم عن وعيه وإحساسه وحدوسه وطموحاته بعيداً عن جفافية الخطاب الأكاديمي الصارم.

من هذه الملاحظة أستل ملاحظتي الأخيرة وهي أن اللغة في (الخطيئة والتكفير) مليئة بالجمل الأدبية ـ الشاعرية مما يجعل هذا النص نقدياً وأدبياً، معرفياً وجمالياً، مفيداً وممتعاً في الوقت نفسه. هذه اللغة حاضرة أيضاً في كل كتابات الغذامي الأخرى، مما يدل على أن الناقد يريد للغة ذاتها أن تحوله إلى إشارة حرة تغرينا بالتأويلات الحرة لنتحول معها وفيها ومن خلالها إلى إشارات لا أقل حرية وتحرراً.

هذه اللغة ذاتها هي ما يضمن القيمة المتجددة لهذه الكتابات حتى عند من يمتلك لغات أجنبية ويتواصل مع النظريات النقدية ـ الأدبية الحديثة في مصادرها الأولى.. هذا الجانب أو هذا البعد يستحق قراءة ـ مغامرة خاصة ربما تكون مفيدة وممتعة لكنها ستكون شائقة بكل تأكيد.

الملاحظات والهوامش:

(١) محمد عبد الرحيم كافود: **النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي**، دار قطرى بن الفجاءة، الدوحة ١٩٨٣ ـ ١٤٠٣هـ، ص ٣٦٣ وما بعدها.

(٢) لعله من الضروري الإشارة إلى أن عدم حضور النقد الجمالي في كتابات هؤلاء النقاد البارزين أو غيرهم لا يقلل بأي حال من الأحوال من قيمتها المعرفية، كل منها في إطار موضوعها الخاص.

(٣) من أوضح دلائل الاضطراب أن الناقد نفسه يعتمد على مقولات نقدية رائجة لا تحدد هي ذاتها ماذا يقصد بالنقد الجمالي، وبالتالي فلا غرابة أن يختلط «النقد الفني» بـ «النقد التأثري» و«النقد الموضوعي» وأن يعتبر الآمدي والجرجاني نقاداً جماليين دونما تمييز بينهما. انظر بداية الفقرة المشار إليها أعلاه.

(٤) منصور الحازمي: **فن القصة في الأدب السعودي**، دار العلوم، الرياض ١٤٠١هـ/ ١٩٨١. وفيه دراسات رائدة في تتبع تطور القصة القصيرة والرواية في المملكة.

(٥) **الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، ١٩٨٥، ٣٧٧ صفحة من القطع الكبير.

(٦) لعل من أبرز هؤلاء النقاد الجدد: علوي الهاشمي في البحرين، سعيد السريحي، سعد البازعي وعالي سرحان القرشي من المملكة السعودية، وهم جميعاً يفيدون من النقد الألسني أو الشعرية الحديثة بدرجات متفاوتة: والسريحي هو الأقرب من الغذامي دون شك.

(٧) **الخطيئة...**، ص ٢٨٧.

(٨) انظر بالفرنسية: M. Bakhtin : **Esthetique De La Creation verbale**.Gallimmard, Paris, 1984, p. 10.

ونقد باختين يرد هنا في سياق المقدمة التي وضعها تودوروف للترجمة الفرنسية. انظر أيضاً ما كتبه تودوروف عن «السيميائية» في:

Dictionnaire encyclopidique des sciences du Langage Seuil, Paris, 1972.

انظر له أيضاً: **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان.

(٩) **الخطيئة...**، ص ٥٩ وما بعدها، انظر له أيضاً **ثقافة الأسئلة**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢، المقالة بعنوان «صناعة النظرية»، ص ٢١.

(١٠) **الخطيئة...**، ص ١٤٤ .

(١١) **المرجع السابق**، ص ٥٩ .

(١٢) انظر بالفرنسية: T.W.Adorno: **Autour de La theorie esthetique** Klincksieck, Paris, 1982, p.111.

(١٣) **الخطيئة...**، ص ٢٠.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ١٨.

(١٥) **نفسه**، ص ١٩ ـ ٢٠.

(١٦) **نفسه**، ص ٢٠.

(١٧) جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٩.

(١٨) **ثقافة الأسئلة** (م.س)، ص ٢٠٣.

(١٩) **الخطيئة**...، ص ٢١، ٢٥، ٢٦.

(٢٠) حسن ناظم: **مفاهيم شعرية**، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٤ وما بعدها.

(٢١) الدراسة منشورة فى مجلة **قوافل**، النادى الأدبى بالرياض، ع ٢، رجب ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢، ص ١١٢ ـ ١١٣.

(٢٢) لاشك أن أسلوبية شارل بالى ألسنية غير شعرية وألسنية ليوسبيتزر جمالية ـ فلسفية غير ألسنية وغير شعرية، والأسلوبيات الإحصائية أقرب إلى المنهج الرياضى الصارم منها إلى النقد الألسنى المرن. انظر: شكرى عياد: **اتجاهات البحث الأسلوبى**، الرياض، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥.

عبد السلام المسدى: **الأسلوبية والأسلوب**، تونس، ١٩٨٢.

سعد مصلوح، **النص الأدبى ـ دراسة أسلوبية**، النادى الأدبى بجدة ١٤١١هـ/ ١٩٩١.

المقالة التى ترجمناها لتودوروف بعنوان: «البلاغة الأسلوبية، الشعرية»، **قوافل**، (م.س)، ص ١٥٣ وما بعدها.

(٢٣) **بنية اللغة**: (م.س)، ص ١٤.

(٢٤) أميرة حلمى مطر: **فلسفة الجمال**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٩٩ وما بعدها.

(٢٥) كمال أبو ديب: **فى الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٦.

(٢٦) **الخطيئة**، ص ٧ وما بعدها.

(٢٧) آلان شالمرز: **نظريات العلم**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفاء، توبقال، ١٩٩١.

للمزيد حول دور الخيال والاستعارة فى اللغة العلمية انظر الندوة حول «المصطلح: قضاياه وأشكاله»، مجلة علامات، النادى الأدبى بجدة، عدد محرم ١٤١٤هـ/ يونيو ١٩٩٢م.

(٢٨) **الخطيئة**...، ص ١٠٥.

(٢٩) انظر إلى جانب **الخطيئة**، ألفت الروبى: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، لبنان، ط ١، ١٩٨٣.

(٣٠) **الخطيئة**، ص ١٢٧.

(٣١) هذا ما يؤكده الغذامى فى مواضع عديدة من كتابه. انظر ما يقوله عن «الشعر الجاهلى»، ص ٩٤.

(٣٢) **الخطيئة**، ص ٢٦.

(٣٣) هنا لاشك أن ورود هذه الفكرة فى أول الكتاب يدل على أنها من الأسس التى ينطلق منها الناقد، وهو يكررها بصيغ مختلفة فى كل كتاباته النقدية.

(٣٤) **الخطيئة**...، ص ص ٢٥ ـ ٢٦.

(٣٥) **الخطيئة**...، ص ٢٢.

(٣٦) **نفسه**، ص ١٢٠ وأيضاً **الموقف من الحداثة** (م. س)، ص ٧٦.

(٣٧) **نفسه**، ص ١٢٧، أيضاً ص ١٤٢.

(٣٨) **الموقف من الحداثة**، ص ٧٥.

(٣٩) **الخطيئة**...، ص ٧٢.

(٤٠) أفرد المؤلف مبحثاً خاصاً برولان بارت بعنوان «فارس النص» (ص ٦٤ وما بعدها)، لكنه فى مستهل كتابه يشبه النص بالجواد الأصيل ونفسه بالفارس ويشبه القراءة النقدية بعمل فروسى مما يدل على أهمية هذه الصورة «الشعرية» لديه.

(٤١) **الخطيئة**...، ص٧١، **ثقافة الأسئلة**، ص ٢٠١ وما بعدها.

(٤٢) **الخطيئة**..، ص ١٣، أيضاً ص ١٣٩ وما بعدها.

(٤٣) **المشاركة والاختلاف**، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

(٤٤) **الخطيئة**...، ص ص ٦٢ ـ ٦٣، الغذامى ينقل أفكار بارت كما لخصها ليتش عن **لذة النص** بالفرنسية R.Barthes: **Le Plaisir du Texte**, Seuil, Paris, 1973, p. 30.

(٤٥) انظر لرولان بارت **Essais critiques**, seuil, Paris, 1964, p. 252.

انظر أيضاً **نقد النقد** م. س، المقدمة.

(٤٦) انظر مقدمة تودوروف لـ **جماليات الإبداع**، م. س حيث يكشف الناقد أن الشكلانية الروسية هى التى ورثت الكثير عن الرومانسية الألمانية خاصة.

(٤٧) هذه التقنية/ أو المبدأ النقدى هو ما بنى عليه بروب دراسته الشهيرة عن الحكايات الشعبية وأصبح المبدأ شائعاً فى كل الدراسات البنيوية والسيميائية.

(٤٨) **الخطيئة**..، ص ٩٤.

(٤٩) **المرجع السابق**، ص ١٠٣، كذلك انظر قراءة الناقد أجزاء من معلقة زهير، ص ٩٩ ثم أحكامه على الكثير من شعر حمزة شحاتة على أنها جمل تمثيل خطابى أو جمل صوتية، ص ١٠٣ وما بعدها.

(٥٠) هذه القراءات مشبوثة فى كتب الغذامى كلها، لكن الدراسات المنصوص عليها هنا موجودة تحديداً فى **المشاكلة والاختلاف**، **والقصيدة والنص المضاد**.

(٥١) **الخطيئة**...، ص ٧٦، انظر أيضاً ص ٦٦، ص ٨٥.

(٥٢) **الموقف من الحداثة**، ص ١٠٧.

(٥٣) **الخطيئة**...، ص ٥٣.

(٥٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥٥) **الخطيئة**، ص ٥٣.

(٥٦) **المرجع السابق**، ص ١٩. ويشبه هذا القول ما أورده الجاحظ فى كتابه **الحيوان** عن الشعر باعتباره نتيجة إشارية الكلمة لا نتيجة لدلالتها المعجمية.

(٥٧) **نفسه**، ص ١٠٩.

(٥٨) **نفسه**، ص ٨٧.

(٥٩) **نفسه**، ص ٨٨.

(٦٠) **نفسه**، ص ٨٨.

(٦١) **نفسه**، ص ١١٧.

(٦٢) انظر **Plaisir**. op. p. 30

(ترجمة منذر عياشى للكتاب سيئة وركيكة وغير قابلة للقراءة الممتعة ولذا لا نحيل إليها هنا).

(٦٣) م. س. **Plaisir**. op. p. 36

(٦٤) يجب الإشارة إلى أن القدماء أدركوا جيداً القيمة الجمالية للنصوص كغيرهم لكن وعيهم بها هو الذى نحكم عليه بالسلبية بالنسبة إلى الوعى النقدى ـ الجمالى الحديث.

(٦٥) **بنية اللغة الشعرية**، ص ١٥.

(٦٦) **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٣.

مدخل إلى قصيدة النثر*

٢- من ميلاد النوع إلى بودلير

سوزان برنار **

٢ ـ آلويزيوس برتران وميلاد النوع

فى نهاية عام ١٨٢٨، أو بداية عام ١٨٢٩ ـ تقريبًا ـ شهد «سانت ـ بوف» وأصدقاؤه، ذات يوم، ظهور «شاب طويل ونحيف، عمره واحد وعشرون عامًا»، له سحنة «ساخرة ولطيفة»، ومظهر «خجول وأقرب إلى البدائية»(١٧٠). هذا الزائر الغريب الذى ظهر ـ كما كانوا يعتقدون ـ من إحدى حكايات هوفمان الشعبية ـ لم يكن سوى «لويس برتران» الذى وصل لتوه من مسقط رأسه «ديجون»(١٧١)، والذى لم يكن قد اتخذ بعد اسم «آلويزيوس» الرومانتيكى(١٧٢).

أخذ يتلو علينا ـ على ما أضاف «سانت ـ بوف» ـ دون إلحاح منا، وبصوت متقافز، بعضًا من قصائده الغنائية النثرية الصغيرة، التى كان المقطع منها، أو الآية المحكمة، تتخذ مظهرًا إيقاعيًا دقيقًا: لقد حصلنا، منذ ذلك الحين، على تطبيقات فى كتاب «الحُجّاج البولنديون» المترجم، و «أحاديث مؤمن».

هكذا كان الظهور الأول، فى النادى الرومانتيكى، لمن أبدع لتوه قصيدة النثر(١٧٣). ظهور باهت يتلوه مصير بائس: لقد سجل «برتران» نفسه (مثل «رابيه») على رأس هذه القائمة السوداء لـ «ملعونى» قصيدة النثر، التى سنشهد فيها ـ عما قليل ـ ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون) وقد

• المقال ترجمة للمقدمة التاريخية: Le Poème en Prose avant Baudelaire: Aperçu Historique .

من كتاب Suzanne BERNARD, **Le Poème en Prose de Baudelaire Jusqu'a nos Jours,** Libraire Nizet,Paris (V),1988.

وقد نشرنا الجزء الأول فى العدد السابق، واحتفظنا فى هذا الجزء بترقيم الهوامش متمما لهوامش الجزء الأول.

•• ترجمة: راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حاليا بإنجاز الترجمة العربية الكاملة للكتاب. راجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة. وفي مارس ١٨٤١، مات الشاعر الشاب في المستشفى عن ٣٤ عاما، معزولاً، بلا مورد، وبلا أصدقاء تقريباً. وبعد وفاته، نُشر مؤلَّفه «جاسبار الليلي» أخيراً، لدى «فيكتور بافي» عام ١٨٤٢ ـ بعد معاناة استمرت عدة أعوام لدى الناشر «راندوييل» ـ تتصدره ملحوظة لـ «سانت ـ بوف»: وكان أن سقط في اللامبالاة التامة؛ فـ «هي ليست إطلاقًا هذه الصفحات الأليمة، التي كتبها برتران بسوداوية، هي التي ستضيف بعضاً من البريق إلى الشهرة الشعرية للأيام الماضية»[١٧٤]. ويبدو أن «سانت ـ بوف» اعتقد أيضاً ذلك، وهو الذي أخذ يسترجع، بتعالٍ متساهل، هذه «الطرائف القوطية الصغيرة»، وهذه «الانطباعات الذهنية الصغيرة» لبـــرتران، وهو يأسف على أنه لم ينشـــر «بعض الروايات التاريخية»، على نطاق واسع.

ثأر غريب. فقد نُشر المؤلَّف بعد وفاة صاحبه، وأخذ العمل يتقدم ـ عبر السنين ـ بطريقة شبه سرية، ويخصب ـ خلال مروره (وهو ما سنشهده فيما بعد) ـ التردد الغامض لبودلير ولوتريامون ومالارميه، ليحصل أخيراً ـ من النقاد الحديثين ـ على اعتراف حقيقي: لقد ذهب بعضهم إلى حد منح «برتران» مكاناً سامـيًّـا في الفـــلك الشـــعرى، لابوصفه كوكباً بسيطا تابعا للشعراء الرومانتيكيين، بل رائداً (مع نرفال وبودلير)، لـ «الخيمياء الغنائية»[١٧٥].

ولا شك أن «آلويزيوس برتران» ما كان ليستحق هذه المهانة، ولا هذه المبالغة في التكريم. أمن الضروري أن نقول إنه لا يقارن بـ «نرفال»، ولا «بودلير»؟ ورغم ذلك، فإنني أعتقد أن «جاسبار الليلي» سيظل ـ حسب عبارة «شواب» (الذي تضعه دراسته الجميلة ـ بصورة قاطعة ـ بين رواد الشعر الحديث)[١٧٦] ـ «مفصلاً أبديا للتاريخ الأدبي»: وذلك ـ بالتحديد ـ لأن ثمة شعراً مكتوبًا بالنثر يبدأ في «جاسبار»، ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقي (وهي المسألة التي لم تتم مناقشتها أبداً، في اعتقادي)[١٧٧] لقصيدة النثر باعتبارها **نوعًا** أدبياً.

إن أصالة «برتران» تتفجر عند مقارنة «أناشيده الغنائية» بتلك التي نشرتها ـ وقتئذ ـ دفاتر الرومانتيكيين التذكارية: فلا تركيب عبارات طنانة، ولا هيللينية مستعارة، ولا غرائبية حسب الطلب؛ ولكن تصويرية خاصة، شخصية تمامًا، تخدمها تقنية دافعة لعبارة النثر. لقد أراد «برتران» ـ وهو ما لا يمكن إنكاره ـ أن يكتب **قصائد**، لا نثراً منغمًا بشكل أو بآخر (كتب إلى ناشره ـ قبل وفاته مباشرةً ـ يوصيه بأن «يوسِّع بين كلمات الصفحة، كما لو كان النص شعراً»)[١٧٨]؛ بل كان يبالغ في الدقة إلى حد الرغبة في إلغاء «وقائع جاسبار»[١٧٩]، لأنها ذات طابع حكائي مبالغ فيه. ولابد أن نكون ممتنين له لأنه رأى أن هذا النوع الجديد يتطلب قواعد جديدة، وأنه لم يكتف بتقليد صيغة توصف بـ «الشعرية»، أو محاكاة بعض إيقاعات الشعر المنظوم لتشكيل قصيدة نثر، ولأنه تولى ـ من ناحية أخرى ـ المبادرة العبقرية بإحلال ـ محل القصائد الغنائية الغرائبية والترجمة المستعارة ـ قصائد العصور الوسطى الغنائية والخيالية التي تحتفظ ـ مع تغريب القارئ في الزمان، هذه المرة، لا في المكان ـ بمذاق أصيل، وتضرب بجذورها في روح المؤلف نفسه.

في ملتقى المؤثرات: رومانتيكية برتران

لاشك أن الشاب القادم من «ديجون» كانت له ـ بفضل عصره ووسطه ـ فرصة الوجود في نقطة التقاء المؤثرات الكبرى: تلك التي كانت، حتى الآن، تقود قصيدة النثر إلى ازدهارها الكامل بوصفها شكلا من ناحية، وتلك التي استطاعت ـ بصورة أفضل، من ناحية أخرى ـ أن تقود «برتران» إلى طريقه الخاص، وتحدد طابع إبداعه. وامتلك «برتران» ـ من جانبه ـ المزاج القابل للتفاعل مع مؤثرات كهذه، والاهتزاز كقيثارة هوائية مع كل النسمات التي تتحرك في الهواء.

وهكذا، يبدو أنه كان حساسًا لتأثير «شاتوبريان» ـ الذي كان يقوم بالتدريس، من عام ١٨٢٠ إلى ١٨٢٨، في «جمعية الدراسات» في ديجون (التي كان «برتران» عضواً نشطاً بها)[١٨٠] ـ وكانت «أغنياته» تقدم، كما سبق أن قلت، نماذج للإيجاز، والتصويرية، والبناء في مقاطع.

لقد خضع ـ شأنه شأن جميع كُتاب عصره ـ لتأثير المجلات والدفاتر التذكارية التي كانت تحتفي ـ آنئذ ـ

بالمقطوعات النثرية الموجزة، سواء كانت مترجمةً أم لا، وساهم «برتران» فى صحيفة إقليمية «الوسبكتاتور دى ديجون»، ونشر فيها عدة مقالات. وسنرى أن أحد هذه «الأشياء المرئية» ـ «أكتوبر» ـ ستصبح، بعد استعادتها وتحويلها، جزءاً من «جاسبار الليلى»[١٨١] (طبقًا لصيرورةٍ ما، سيحدث أن يتبعها ـ أيضاً ـ «بودلير» و «ومالارميه» فيما بعد). وقد رأس صحيفةً أخرى ـ «لو بروفنسيال» ـ نشرت، عام ١٨٢٨، أول «أناشيده الغنائية» (أو كما كان يقول «لوحات مضحكة»). وعرف ـ بالتأكيد ـ «حوليات رومانتيكية» التى سينشر فيها، عام ١٨٣٠، أحد أناشيده الغنائية «الكوخ القش»، وكان بمقدوره أن يقرأ فيها ـ طوال أعوام سابقة ـ «الأناشيد الغنائية» لكل من «رابيه» و«بليسييه».

وقد تأثر (وهذا التأثير يقع ـ فى آن ـ على الشكل والإلهام لديه) بالأناشيد الغنائية الأجنبية التى انتشرت موضتها وقتئذ فى «جوك دازلدين»، والأناشيد الاسكتلندية الثلاثة التى ترجمها هو بنفسه (فى شعر منظوم!) لـ «والترسكوت»[١٨٢]؛ ووجد نماذج للاستلهام فانتازيةً ومن العصور الوسطى، مثلما وجدها فى الأغنيات ذات الشكل الثابت واللازمة المتكررة. فهل يجب أن نذكر ـ مرةً أخرى ـ أنه، عبر ترجمة الأغنيات والأناشيد الغنائية، قد توطنت ـ فى فرنسا ـ فكرة أن بالإمكان نقل أوزان معينة وبعض الموضوعات الشعرية إلى النثر؟ وفيما يتعلق ببرتران ـ على نحو خاص ـ فقد مارس عليه ديوان «لوييف ـ فيمار» الذى ظهر عام ١٨٢٥ ـ (أناشيد غنائية، وأساطير، وأغنيات من إنجلترا واسكتلندا) ـ تأثيراً حاسماً، فيما يبدو: فعلاوةً على احتوائه على الأناشيد الغنائية المترجمة عن اللغة الاسكتلندية، وخاصةً «جوك دايزلدين»، فإنه يقدم نماذج متميزة من هذه التكرارات واللازمات، التى تمثل أحد قوانين النوع. كما نجد فيه عدداً من «الأناشيد الغنائية» الفانتازية، وجميعها مأهولة بالأشباح والسحرة، بالأرواح وحوريات البحر التى تلعب دوراً كبيراً فى الأدب الشعبى. ولا أستطيع مقاومة رغبتى فى ذكر «نشيد الناياد» الذى لم يستطع «برتران» إلا أن يتذكره وهو يكتب «حورية البحر» (بل إننا نجد ـ من مقطوعة لأخرى ـ البناء الثلاثى لغالبية المقاطع):

مسكنى فى قلب الموجة، زنبقةُ الماء سريرى، واللآلئ الأكثر ألقًا التى تُدحرجها الأنهار معقودة حول ثديى ورأسى.

السمكة تسبح بتكاسل بجوار سريرى، وكثيرًا ما تمس زعانفها المرتعشة جبينى، وأنفاسها تصًّاعد فى سكون نحوى، فيما تتدحرج الأمواج فوقها الهوينى.

تعالَ إذن فى هاتين الذراعين اللتين أفتحهما لك، تعالَ إلى هذا النُّدى الساحر، وستجدل بين أمواج الفضة شَعرى الحريرى.

عندى خاتم من طحالب النهر أغلقَته قُبلةٌ من طيف، سأتزوجك فى أضواء قمر المياه والعسل...آه! تَعالَ تَوج حُبى.[١٨٣].

ولا شك أن الفانتازى يزدهر فى كل ترجمات الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية[١٨٤]، مرتبطاً ـ على أية حال ـ بنوع الأنشودة نفسها وبإلهامها الشعبى؛ وقد خصص «مريميه» ـ فى بحثه عن السمة المحلية ـ عدداً كبيراً من مقطوعات «جوزلا»، فى المقابل، للأشباح ومصاصى الدماء و «العين الحاسدة». وبالمثل، فيستعير «برتران» ـ كما سنرى ـ الخرافات الديجونية.

ويوحد «نوديه» ـ أيضاً ـ الخرافات الشعبية «الإيلليرية» بالفانتازى فى «سمارًا». والواقع أن تأثير «نوديه» ـ هو أيضاً ـ كان بارزاً على «برتران» الذى أهدى إليه أول قصيدة نثرية، «ضوء القمر»، «إلى مؤلف تريلبى» التى، ربما، استلهمها ليكتب «السمندل»[١٨٥]. ويمكننا أن نعقد أكثر من مقاربة بين «سمارًا»، مصاص الدماء المرعب، «القزم المشوه والمرح»[١٨٦]، و «سكاربو»، القزم الضاحك[١٨٧] الذى يلاحق ليالى جاسبار، والذى «يعض فى الرقبة» ضحاياه، كمصاص دماء هو أيضًا، ويغرس فى الجرح «إصبعه الحديدى الذى احمر فى الأتون»[١٨٨]. كما أن تأثير «هوفمان» قوى للغاية (مادام برتران سيستعيد حتى عنوان هوفمان ليجعل منه عنوانه الفرعى «خيالات على طريقة كالوت»)[١٨٩]، وسيمتد إلى فترة متأخرة، وذلك ـ ببساطة ـ بسبب أن هوفمان لم يترجم فى فرنسا إلا اعتباراً

من عام ١٨٢٩، جزئيًا عبر «نوديه» الذي سيتأثر به «برتران».

ويجب أن نضيف أن هذا الميل إلى الفانتازى ـ الذى ترجع أصوله أساساً إلى الأنجلوساكسونية والعصور الوسيطة ـ هو أيضاً نزوع رومانتيكى: فمنذ ما قبل ١٨٣٠، وهو ينعكس لا فى أعمال «نوديه» فحسب، بل فى «الأناشيد الغنائية» لهوجو («أسطورة الراهبة» و «محفل السبت»، على سبيل المثال). ومن الطريف أن نذكر أن برتران، وصديقه «برونيو»، عندما كانا رئيسى تحرير جريدة «لوبروفنسيال» الديجونية، نشرا، فى ٣١ أغسطس ١٨٢٨، مسرحية «حلم» الشعرية لـ «ألفريد دى موسيه» التى وصفها «برونيو» بأنها «مشهد فانتازى» و «حلم ردىء على طريقة سمارًا» (١٩٠). بمقدورنا ـ إذن ـ أن نرى، فى استلهام الفانتازى فى «جاسبار الليلى»، مظهراً لرومانتيكية «برتران».

ولقد حان الوقت لتأكيد كل ما يدين به «برتران» للرومانتيكية، وربما ـ أيضا ـ كل ما تدين به الرومانتيكية لبرتران. ولا ننسى أن «لو بروفنسيال» ـ هذه الجريدة الديجونية التى كان يرأسها «برتران» و «برونيو» ـ كانت واحدةً من ألسنة حال الرومانتيكية فى الأقاليم، وأنها حازت على تشجيع «نوديه» و «هوجو» (١٩١)، اللذين أهدى «برتران» إليهما ـ عام ١٨٢٨ ـ أول أناشيده الغنائية، وأعلن عن نشر المجموعة تحت عنوان (لوحات رومانتيكية مضحكة)؛ (١٩٢) وأخيراً، فقد عاش شاعرنا فى باريس من ١٨٢٨ إلى ١٨٣٠، فى أوج الجيشان الرومانتيكى، وارتاد «الأرسنال» و «سيناكل» نادبى هوجو، وقرأ فيهما مقطوعاته «القوطية» ـ «سيد موبان» (نظم) و «الماسونى» (نثر)، وعرف فيهما «سانت ـ بوف» و «أ. ديشام»، وكل الكتاب الشبان الذين التفوا حول رواد المدرسة الجديدة. ولن يكون كافيًا القول إنه خضع للتأثير الرومانتيكى: فقد ارتبط بالحركة على قدر موهبته، ووحد اتجاهاته الخاصة به بتلك الخاصة بالرومانتيكية. وإذا ما نحّينا جانبًا الاستلهام الإسبانى والإيطالى (١٩٣)، الذى واتاه من المجموعة بطريقة كُتبية صرفة، فإن استلهامات جاسبار تطرح ثلاثة ملامح أساسية للرومانتيكية، فى توافق عميق ـ كما سنرى ـ مع الوسط الذى يعيش فيه ومزاجه الخاص به:

ـ الاستلهام الفانتازى، الملموس من قبل ـ كما سبق وقلت ـ فى قصص «نوديه» و أناشيد هوجو الغنائية، وهو ما ستمنحه ترجمات «هوفمان»، بعد ١٨٢٩، مزيداً من الأهمية.

ـ حب العصر الوسيط، و «القوطى»، والآثار التى ستكون «نوتردام دى بارى» مثالاً ساطعًا عليه. إنه «فيكتور هوجو» ـ حسبما نعلم من خطاب لبرتران (١٩٤). الذى علّم الديجونى الشاب «تهَجى» بيوت وكنائس مدينته التى وُلد فيها، الغنية بالماضى؛ وسيعرف «برتران» كيف يستخدم ـ كفنان ـ تصويرية الحياة، ولغة القرون الوسطى: فـ «الماسونى» الذى يرى «تماثيل تاراسكون» الحجرية تتقيأ ماء أكواخ الإردواز فى الهاوية الغامضة للممرات، والنوافذ، ومثلث القبة، والقباب الصغيرة، والأبراج الصغيرة» (١٩٥)؛ ألا يقدم لنا ـ مثلما يقول «سانت ـ بوف»، فى «لمحة» عن سيرة برتران الذاتية ـ «إحساسًا مسبقًا، فى شكل منمنمات، بباريس القديمة، التى يتم النظر إليها، فى روعة، من فوق أبراج نوتردام؟»

ـ النزوع إلى «الجروتيسك Grotesque»، المرتبط مع ذلك، بشدة، باستلهام العصور الوسيطة (١٩٦)، الذى نَظّر له «هوجو» فى «مقدمة كرومويل». ونعلم أن «هوجو» قد جعل منه أحد محركات الفكر الحديث (بالتعارض مع العصور القديمة: فأحياناً ما يمثل «الجروتيسك» «المشوه والمرعب»، وأحياناً «الكوميدى والهزلى») (١٩٧). وفيما يتعلق بـ «الجروتيسك»، يستعيد هوجو «الكائنات الوسيطة» التى تسكن «التقاليد الشعبية للعصور الوسطى» و «محفل السبت المرعب»، والشيطان، والمزاريب؛ ويستعيد ـ أيضاً ـ الكوميديا الإيطالية، بالإضافة إلى «كالوت»، الـ «مايكل أنجلو» الهزلى» (١٩٨)، (وهو أمر ممتع، إذا ما فكرنا فى «برتران»). كانت كتابة «فانتازيات على طريقة كالوت» مشروعاً رومانتيكيًا، بقدر ما هو هوفمانى (نسبة إلى هوفمان). ولكن لابد من تأكيد أن هذه الاتجاهات «الرومانتيكية» الثلاثة: الميل إلى الفانتازى، وحُب العصور الوسطى، ودور «الجروتيسك»، قد وجدت ـ لدى «برتران» أرضاً خصبةً تماماً، وذلك بسبب مؤثرات شبابه «البورجينى»، ونزعاته المزاجية العميقة، فى آن. وعلى غرار «شاتوبريان»، قضى لويس الصغير طفولته فى بلد مترع بالأساطير، واسترجع، فيما بعد، جولاته فى وادى سوزون، وصيده فى «مخاضات تبى الصاخبة» (١٩٩)، حيث يختبئ «جان دى تبى»، «حورى البحر الداهية والخبيث» (٢٠٠)، وزياراته لكنيسة نوتردام دى إيتان، «منبع الأشباح والساحرات، وصومعة الشيطان!». ومحفل السبت هذا الذى سيصفه فى (جاسبار)، والتقاليد الشعبية

لساحل الذهب، ألم تنقل لنا الأوصاف المرعية للمكان؟[٢٠١] والواقع أن كل هذه الأساطير قد وجدت البيئة الأكثر ملاءمة فى نفس خيالية لمراهق حالم بطبيعته، مغرم بالتنجيم والسحر، «يهب نفسه لوهم طفولى»، فيما يقول لنا شقيقه إنه «كان يسمع أصواتًا مجهولةً كانت ترعاه فى سكون الليل»[٢٠٢]. وهكذا، نرى التهيئة لشعر لا ينطوى على أى شئ مصطنع، رغم أنه مسكون بالسحرة والتجليات الفانتازية؛ لأنه ـ من ناحية ـ يغرس جذوره فى أرض بورجينيون القابلة للزراعة، وفيما هو حميمى لدى «ألويزيوس»، من ناحية أخرى. وسيكون له أن يرى ـ بلا جهد يذكر ـ «الحورية» فى المطر، و «السمندل» فى الشعلة، و «جان دى تيى» فى جداول المياه.

ولا شك أنها كانت ـ أيضًا فرصة موائية لبرتران أن يجد نفسه وقد سكن ـ فى قلب الرومانتيكية «القوطية» ـ هذه المدينة القديمة «ديجون» التى تغنى بها شعرًا ونثرًا[٢٠٣]، والتى كانت تقدم له ـ من كل ناحية ـ ذخائر من العصور الوسيطة: كنيسة نوتردام بعذرائها السوداء، ومزاريبها ودقاق الساعة[٢٠٤](*)، و «المورميون»، المكان السابق لتنفيذ الإعدامات[٢٠٥]، حيث جرس سان ـ جان[٢٠٦]. هذا الطابع المحلى الشهير الأثير لدى الرومانتيكيين (الذى يدونه ـ كما يقول «مريميه» بتهكم عام ١٨٢٧ ـ «ما من خلاص أبدًا»[٢٠٧]) لن يحتاج «برتران» إلى الذهاب بعيدًا للبحث عنه فى إسبانيا، أو فى الشرق، أو فى «إيلليرى»؛ فهو فى متناول يده، وبضع إشارات محدودة ستكفى لتبرز ـ من ميدان كوردوليه إلى كنيسة ديجون ـ عصورًا وسطى حيةً بكاملها، مألوفة وتصويرية. وحتى لو لجأ «برتران» ـ أحيانًا ـ بصورة شديدة الوضوح وزائدة، إلى مسقط متاع مفردات العصور الوسطى، فهو ما يرادف المصطلح الكلاسيكى الجديد، الطنان والغامض، الذى كان يستخدمه فى بعض مقطوعات شبابه المنظومة[٢٠٨]. لكن، لابد أن نضيف أن «برانران» «ليس مجرد رومانتيكى فحسب، مريض بالتصويرية، يبحث ـ بأى ثمن ـ عن الطابع المحلى: فهو ـ أيضًا، وحقًّا ـ رجل من العصر الوسيط، تمثل ديجون المنتمية للقرون الوسطى ـ بالنسبة إليه ـ واقعًا جوهريًا: عقةٌ مسكونا بالرؤى، يعيش فى علاقة غريبة مع الشيطان (جاسبار). وإذا ما كان الفنان ـ «برتران» ـ يستخدم، بطريقة شديدة الوعى، آداب ومعتقدات العصور الوسطى، فليس باعتباره أثريًا، إذ لا ينقب فى ماضٍ ميت، لكنه يستكشف عالمه الخاص الملئ بالشياطين والأشباح، وهو يسيطر على هذه الشياطين التى تلعب به ككاتب. ما من شئ أكثر غرابة، على نحو خاص، من الانشطار الذى يرى «برتران» نفسه ـ من خلاله ـ مرتعًا للشيطان، أو لـ «سكاربو»، وهو يهلوس، ويتخذ من هلوسته نفسها مادةً للفن[٢٠٩].

هذا الامتزاج بين الاستبصار والضلال، بين الواقعية والشعر، بين الهلع والسخرية، يمنح أجزاء (جاسبار) الفانتازية وقعًا أصيلاً، بصورة مؤكدة. من هنا ـ أيضًا ـ يتكشف «برتران» رجلاً من العصور الوسطى، قرينا لهؤلاء الفنانين الذين يخلطون ـ فى «رقصاتهم الجنائزية» ـ بين الهجاء الساخر والشعور الصادق بالهلع[٢١٠]. ويستمد حوار «سكاربو» الساخر[٢١١] نكهته من ذلك؛ و «برتران»، لا «هوجو»، هو الذى يوحد الجروتيسك بالفانتازى فى «محافل السبت» هذه، حيث نرى السحرة يطيرون، «البعض فوق المكنسة، والبعض فوق الملاقط الصغيرة، و «ماريا» على يد المقلاة»[٢١٢].

هذا الميل إلى «الجروتيسك» أكثر أصالةً لدى «برتران» مما لدى رومانتيكى آخر: فطبيعة «برتران» العميقة، ومزاجه الفنى أيضًا، يحملانه على الاستناد إلى «كالوت» على نحو ما يفعل فى «مقدمته». وفضلاً عن التجليات الفانتازية، فإنه يلذ له نحت الشخوص الجروتيسك، أو ذات المشية المتخلعة (مثل «أصابع اليد الخمسة»)[٢١٣]، أو الـ «مرهف» الذى تشبه أسنانه المشحوذة على شكل القرن ذيل التاراسك»[٢١٤]، والمواقف الهزلية الخاصة بالمستشار فى «سيريناد»[٢١٥]، أو السيد جان الذى تُوقع به الكلاب «التى تجرجر سراويله السوداء»، «مثل شخص مصاب بالنقرس على عكازيه»)[٢١٦]. يمنح الإيجاز، ووضوح المعالجة، مذاقًا خاصًا لهذه المنحوتات الصغيرة التي تزين بتوفيق كبير ـ مثلما فى «البوهيميين» أو فى «باللى» الموجودة فى «كالوت» ـ طبعة «ب. جيجان» من (جاسبار الليلى). ويكاد يكون من السطحى أن تذكر الأهمية التى يمنحها «برتران» ـ البصرى الكبير، وعاشق التصوير الزيتى ـ[٢١٧] المؤثرات التصويرية، والتناقضات العنيفة بشكل خاص، كالأسود على الأبيض: فإذا ما

* Jaquemart: شخص من الخشب أو المعدن يحمل مطرقة يقرع بها ساعة الحائط. وهو ـ أيضا ـ لعبة شعبية.

كانت «مؤثرات الليل» تفيض فى أعماله (سيطول الحديث لو رصدناها جميعًا) [٢١٨]، فلا يرجع ذلك لحب الغموض الليلى فحسب، لـ «الليل وهيبته» (عنوان الكتاب الثالث من «جاسبار»)، بل يرجع أيضاً إلى ذائقته؛ بوصفه فنانا تصويريًا. حب الليل، والتناقضات العنيفة: هنا أيضًا، تلتقى ميول «برتران» الشخصية مع تلك الخاصة بالرومانتيكية الهوجوية.

أنريد الآن أن نعرف كيف يعبر «برتران»، فى آن ـ تحت تأثير الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية والرومانتيكية «القوطية»، وفى ظل انطلاقة لا تقهر لقوى طبيعته العميقة شاعرا وفنانًا ـ من محاولات شبابه (١٨٢٧ ـ ١٨٢٨) إلى صيغته الشخصية والنهائية فى «الأناشيد الغنائية النثرية»؟ ينبغى لذلك ـ ولا يتسع المقام للمقارنة بالتفصيل بين قصائد جاسبار والنسخ الأولى، المنشورة عام ١٨٢٨ فى صحيفة «لو بروفنسيال» فى ديجون: مقارنة «الغـالات» بـ «جان دى تيى»[٢١٩]، و «القرع والمزمار»[٢٢٠] بـ «لحن جان فيتو السحرى»، ونسختى «قلعة ولجاست»[٢٢١]. وسأكتفى بذكر «الحالتين الخاصتين» بـ «ضوء القمر»، كطابع مميز، إذ احتفظ بنسختها الأولى «بيتى»[٢٢٢] أحد أصدقاء شباب الشاعر. وهذه النسخة الأولى تحمل تاريخ منتصف ليلة ٧ يناير ١٨٢٧:

فى الساعة التى تفصل بين يوم وآخر، عندما تنام المدينة فى سكون، استيقظت ذات ليلة شتوية مذعورًا، كما لو أننى سمعتُ من ينطق باسمى إلى جوارى.

كانت غرفتى شبه مظلمة: القمر يرتدى ثوبًا من بخار مثل ساحرة بيضاء، يحرس نومى ويبتسم عبر زخرفات الزجاج الملون.

دورية ليلية تمر فى الشارع: وكلب بلا مأوى ينبح فى ملتقى طريق قفر، والجدجد يغنى فى بيتى.

وسرعان ما خفتت الأصوات تدريجيًا: كانت الدورية الليلية قد ابتعدت، وكانوا قد فتحوا بابًا للكلب المسعور المهجور، والجُدجُد، بعد أن تعب من الغناء، راح فى النوم.

وأنا، أكاد أكون قد خرجتُ من حُلم، وعيناى لاتزالان مبهورتين بعجائب عالم آخر؛ كل ما أحاط بى كان حلمًا ثانيًا لى.

آه ! كم هو عذب الاستيقاظ وسط الليل، عندما يوقظك القمر ـ الذى ينزلق فى السر حتى سريرك ـ بقُبلة حزينة !

وهاهى الآن «ضوء القمر»، كما نقرأها اليوم فى (جاسبار الليلى)، تسبقها عبارة توجيهية مستعارة من صرخة «حارس ليلى»:

استيقظوا أيها النائمون

وصلُّوا من أجل الموتى.

آه ! كم هو عذب ـ عندما ترتجف الساعة فى قُبة الحرس، ليلاً ـ النظر إلى القمر بأنفه الشبيهة بكارولوس من الذهب !

كان أبرصان ينتحبان أسفل نافذتى، وكلب ينبح فى ملتقى الطرق، وجُدجُد بيتى يتكهن بصوت خفيض.

لكن سرعان ما لم تعد أذناى تستجْوبان إلا صمتًا عميقًا. كان الأبرصان قد دخلا مسكنهما القذر[٢٢٣]، مع لطمات جاكيمار الذى كان يضرب زوجته[٢٢٤].

كان الكلب قد سلك شارعًا صغيرًا، أمام حراب البوابة التى أصدأها المطر وأضجرتها رياح الشمال.

وكان الجُدجُد قد راح فى النوم، ما إن أطفأت آخرُ شرارة آخر ضوء لها فى رماد المدفأة.

وأنا بدالى ـ إذ الحرارة تسبب التشوش ـ أن القمر، عابس الوجه، يسحب لسانى مثل مشنوق ![٢٢٥]

أن تكون القصيدة الثانية أكثر وصفية وتصويرية، فهو من الوضوح إلى حد عدم الاحتياج إلى تأكيده، فبرتران يبحث عن الطابع المحلى، لا المرتبط بالعصور الوسطى فحسب، لكن بمدينة ديجون، وقد أصبحت مفرداته محددة وتصويرية (الجُدد يتكهن، والبوابة أصدأها المطر). أمَّا ما هو أكثر لفتاً للانتباه، فهو تحول النغمة: حلم اليقظة غير المادى للشاعر تحل محله لوحة صغيرة محددة، ذات لمسة جروتسكية: فـالقـمـر، الذى «يرتدى ثوبًا من بخار» أصبح «عابس الوجه»(٢٢٦)، له أنف «شبيهة بكاروليوس من الذهب»، ولم يعد يوقظ الشاعر «بقبلة حزينة»، لكنه «يسحب لسانى مثل مشنوق». ويمكننا أن نشعر بمذاق خاص فى هذه السخرية الناشزة إلى حدٍّ ما، أو - على العكس - أن نأسف، مثلما يفعل «روهو»(٢٢٧) و «شواب»(٢٢٨)، على أن النسخة الثانية لم تحتفظ بالغنائية والسوداوية الحالمة لقصيدة شبابه. لكن، هل نلوم «برتران» على أنه أصبح «برتران» بكامله؟

واقعة مفارقة فى جميع الأحوال: ذلك الاهتمام الذى يبديه «برتران» - وقد وصل إلى امتلاك كامل لفنه - فى رفض الاتجاهات الغنائية لهذه الرومانتيكية نفسها التى ارتبط بها فى جوانب عدة. إنها - الآن - طريقة «بارناسية» قبل حالتها النهائية، وهى التى تمنعنا - فى (جاسبار) - من الوصول إلى أعماق روحه: ما من بوح فى عمله، على الأقل فى النثر(٢٢٩). هناك - فحسب - بعض التلميحات فى أجزاء من «سيلف Silves» و«عنزة ميتة» و «ربيع آخر» (هى القصائد التى كان يفضلها «سانت - بوف»)؛ ويمكننا أن نتساءل - أيضًا - عمَّا إذا كان «برتران» قد تركهم يطبعونها كما هى، وهو الذى يحذف - بعناية فائقة - كل تلميح شخصى (إلى والدته، إلى أخته، إلى «شبابه فى إيطاليا»، من مقطوعة «مدفأتى»(٢٣٠) (التى أرسلها إلى صديقه «برونيو» فى شكلها الأولى، عام ١٨٢٩)(٢٣١). أما بالنسبة إلى «قصائد منفصلة، مقتطعة من مخطوط المؤلف»، «الملاكان» وقصيدة «إلى السيد دافيد، النحات»(٢٣٢)، التى تؤثر فينا اليوم بشدة:

وقد رجوتُ، وأحببتُ، وغنيت، كشاعر فقير معذب!

وعبثًا يفيض قلبى بالإيمان، والحب، والعبقرية!

فلا ينبغى أن ننسى أنها لم تكن - بأية حال - مخصصة لتشكل جزءًا من (جاسبار الليلى). وبالفعل، فالغنائية الحزينة ذات صلة واهية - إلى حدٍّ ما - ببقية العمل. فهدف «برتران» كان أن ينحت - بمهارة مدققة - قصائد قصيرة تصويرية، سيخفف من مذاقها الإيحائى أو الفانتازى موجاتٌ من الغنائية العظيمة. فبرتران ينتمى - فى جوانب معينة على الأقل - «إلى مدرسة الشكل، التى ستصبح، فيما بعد، مدرسة الفن للفن»، مثلما كتب «م. برونو»(٢٣٣). وهو يتحدث - فى مقدمته - عن «أساليب متنوعة، وربما جديدة، للانسجام والطابع المحلي، بوصفها نتيجة وحيدة، ومكافأة وحيدة»عن «هذيانه الضائع»(٢٣٤)، ولا شك أنه لم يكن تنقصه الخيلاء عندما كتب إلى «دافيد»، عام ١٨٣٧: «لقد حاولت خلق نوع جديد من النثر»(٢٣٥).

تقنية «برتران»: التكوين، الإيقاع، الصوتيات

جماليات الإيحاء

والواقع أن تجديد «برتران» الكبير يكمن فى محاولته أن يُحل فكرة تقنية محددة، وشكلاً راسخًا تمامًا - شكلاً مرنًا - كما يكتب «لالو»(٢٣٦) - دون أن يكون فوضويًا، أبدًا، مُحكمًا فنيًا، ومتسقًا منهجيًا، - محل فكرة الغنائية التلقائية التى تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج.

ومثلما تبنى آخرون شكل «السونيت» فى النظم، تبنى «برتران» شكل «النشيد الغنائى»، المكون من ستة مقاطع (أحيانًا خمسة أو سبعة)، وذلك حتى الكتاب الرابع، على الأقل، الذى - انطلاقًا منه، على ما يلاحظ «برتران» نفسه - «لا تصبح بعض القصائد مثل سابقاتها، مقطعةً بانتظام فى مقاطع»(٢٣٧). لكن ملحوظة «برتران» نفسه (الموجهة إلى ناشره) تفيدنا بأن هذه الكتب الثلاثة، الرابع والخامس والسادس، كانت - بسبب ذلك - «أقل أهميةً من وجهة نظر المؤلف». ومن الواضح - إذن - أن هذه القصائد النثرية كانت متميزةً - فى رأى «برتران» - بالتكوين من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كان يهدف إلى منحها شكلاً ثابتًا، مشابهاً

لشكل النشيد الغنائى. رد فعل ـ ربما ـ ضد الاتجاه المؤسف نحو التدفق، الذى أفسد بعض قصائد «رابيه»، و «ترجمات» نوديه: فبرتران يشعر بضرورة تلخيص القصيدة، وتركيزها حول العناصر الموحية، الأساسية، بمنح هذا الميل ـ الكامن دائمًا فى النثر ـ إلى التأمل الأخلاقى، والبوح الغنائى.

وثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد «برتران» ويصلح من مقال حول أحداث آنية، نُشر عام ١٨٣٠ فى (لو سبكتاتور) ـ وهى جريدة كانت تصدر فى ديجون ـ ليحوله إلى قصيدة يدرجها فى (جاسبار). ونقطة الانطلاق هى ـ دائمًا ـ حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع ـ واقع اللحظة، ما نسميه «حدث الساعة» ـ وسواء تعلق الأمر بـ «أخلاقيات اللعبة»، أو بمشهد فى السيرك، فالموضوع ليس أساسيًا؛ لكن الصياغة الشعرية التى يمنحها له «برتران» ـ أو «بودلير» أو «مالارميه»[٢٣٨]، والمقارنة الدقيقة بين نسختين من «أكتوبر» ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت، فى الوقت نفسه الذى تغير فيه مفهوم الموضوع:

أكتوبر (مقال من عام ١٨٣٠)[٢٣٩]	أكتوبر (نص من «جاسبار الليلى»)[٢٤٠]
لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقرع الآن صدى صوت حينا. كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطع، الذى يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس «سانت آن» الذى يرن فى كآبة بالغة، والمتسولة التى تحرك رماد مدفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التى ترتدى معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التى	لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب ـ الآن ـ صدى صوت حينا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء. أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاجات النافذة المصدوم، والريح تنشر أوراق «الدلب» الميتة فى المدخل المنزوى. ها هى سهرات العائلة تأتى فى عذوبة بالغة، عندما يكون
تهتز على ضربات سوط الحوذى، وأشجار كستناء متنزهاتنا التى تتأوه، جرداء عارية، والريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذى تستجديه، بلا جدوى، النظرات العابسة، من المتاريس، كل شئ يدعونا إلى أن نأوى إلى محباتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهينا. ورغم هذا، فها هى ليالى السهر بجوار النار تجىء، السهرات المسرحية، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان مهرجيه، وأخيرًا عيد الفصح. عندئذ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يحيى السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذى ولدوا فيه.	الخارج كله جليدًا، طبقات من جليد وضباب، وعندما تزهر ورود الياقوت على المدفأة فى جو الصالون الدافئ. ها هو عيد القديس مارتان يأتى بمشاعله، وعيد الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابه، الملوك وحبات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجيه. وأخيرًا، عيد الفصح: بتراتيل الصباح المرحة؛ عيد الفصح الذى تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر! عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة، وسيحيى السافواريون الصغار النجع الذى ولدوا فيه من أعلى التل. لقد عاد السافواريون الصغار، وها هو صراخهم يستجوب ـ الآن ـ صدى صوت حينا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.

وكما نرى، فالنص الأول أكثر وصفيةً وحكائية، بينما الثانى أكثر إيحاء. لقد ألغى «برتران» كل الإشارات الديجونية الصرفة، الموجهة إلى قراء «لو سبكتاتور»، والتصويرية المفرطة قليلاً ما فى المحلية، والمتسلسلة فى البدائية، على نحو خاص؛ واحتفظ ـ فقط ـ ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الفصل السنوى (وتجعله أكثر إيحاء: تحل «الريح تنشر أوراق الدلب الميتة فى المدخل المنزوى» محل «الريح التى تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة»). ويفرض ـ بشكل خاص ـ على مقطوعته التقسيم إلى مقاطع، يُكوِّن كل منها لوحةً صغيرةً متميزة؛ ويتجنب الشاعر الربط، والانتقالات التى كان

الصحفى يسعى لها (الغيث - على سبيل المثال - الجملة الخطابية الطويلة: المطر المتقطع.. الريح.. ذلك الأفق.. كل شئ يدعونا إلى أن نأوى إلى محبابتنا الأسرية). ويتسارع الإيقاع ليقودنا - عبر موكب سريع من الأعياد - نحو عيد الفصح، نقطة نهاية الشتاء، ومقطع يتوج القصيدة؛ فى حين أن عيد الفصح - فى النثر - كان يغلق التعداد فى كلمتين. وأخيراً، يستعيد «برتران» - كرجع صدى، كى ينهى مقطوعته - مقطعه الأول، وفقًا لتقنية «شعرية» سبق اختبارها[241].

هاهنا، نرى «إبداع» برتران - فى الصميم - وبراعته التقنية التى ربما لم تكن بلا مخاطر. فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنح القصيدة بناءً أكثر دقة، وتوازنًا أفضل، فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة فى تكوين من هذا النمط؛ إذ يقطع النص بطريقة عشوائية - على نحو أو آخر - إلى «شرائح» من الأبعاد نفسها. ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقًا كهذا يسمح لأى كاتب فقير الموهبة بالحصول على «قصيدة»، انطلاقًا من مقال فى جريدة.

وعلى أية حال، فما إن يتضح المظهر «الفنى»، والشكلى الإراديين لقصائد «برتران» الغنائية، حتى يقودنا كل شئ إلى أن نتعرف فيه على تقنية شديدة الدقة، لا تترك شيئاً للصدفة (هل يجب أن نقول للتلقائية؟): لا معمار القصيدة العام، ولا معمار المقطع، ولا تركيب الجملة، سواء تعلق الأمر باختيار الكلمات أو بنظامها.

(1) إن البحث - بالنسبة إلى مجمل القصيدة - عن وحدة «معمارية» (الذى تم تسهيله بالبناء فى مقاطع) محسوس للغاية، لكن التصميم - مع ذلك - لا يتغير أبداً: فما بين فاتحة وخاتمة، هناك ثلاثة أو أربعة مقاطع موزعة بشكل متماثل، هذا التماثل الذى يتم التشديد عليه - بشكل عام - بطريقة مدرسية، وذلك بتكرار الألفاظ نفسها فى بداية كل مقطع: ففى «كوخى القش»، هناك ثلاثية[242] الصباح - المساء - الليل:

ولكن الشتاء، أية متعة ! عندما فى الصباح ...

أية متعة ! فى المساء ...

أية متعة ! فى الليل ...

ونجد التركيب نفسه، مع «التكرارات» الثلاثية فى «قُداس منتصف الليل»[243]، وأربعة تكرارات فى «الغرفة القوطية»[244]. وفى «ضوء القمر»، كما سبق ورأينا، فيما بين الفاتحة والخاتمة - المخصصتين للقمر، واللتين تتبعان نسقًا سبق أن استخدمه «رونسار»[245] - يمهد الثانى للموضوعات الثلاثة التى ستتطور فى المقاطع الثلاثة التالية: البُرصاء، الكلب، الجَدجد.

وبين هذه المقاطع، تدخل - أحيانًا، وإن يكن نادراً - لازمة مخصصة لتأكيد حركة مستمرة: فى «الصيد»[246]، «وكان الصيد يمضى، ويمضى، والنهار كان مضيئًا»؛ وفى «البغّالون»[247]، إنها طريقة عادية فى الأناشيد الغنائية الشعبية، وعلى سبيل المثال، فى ترجمات «الويف - فيمار»، كما نجدها فى أناشيد «فيكتور هوجو» الغنائية المنظومة. واستطاع «برتران» استعادتها فى مقطوعاته الأولى (تحمل «البغّالون» تاريخ 1827)، إضافةً إلى طريقة نهاية المقطع ذات الصدى، التى سيتخلى عنها فيما بعد[248]. لكنه فى الأعمال التالية، سيتبنى، عن طيب خاطر، نسق استعادة المقطع الأول، بوصفه مقطعًا ختاميًا، يقفل العمل على نفسه: نجد هذا النسق لا فى «أكتوبر»[249] فحسب، بل أيضاً فى «المساء على الماء»[250]، و «ربيع آخر»[251]، و«الخيميائى»[252]:

... - لا شئ أيضاً! وعبثًا تصفحتُ طوال ثلاثة أيام وثلاث ليال، على ضوء المصباح الشاحب، كتب ريمون لول الغامضة!

لكن لا شئ أيضـاً! - وطوال ثلاثة أيام أخـرى وثلاث ليالٍ أخر، سأتصفح، على ضوء المصباح الشاحب، كتب ريمون لول الغامضة!

كل هذه الأساليب البنائية - التى سأصفها بأنها أساليب «دائرية» - هى من الوسائل التى تسمح للكاتب بالتركيب، بدلاً من العرض، بشكل خطّى (وهو عيب بعض القصائد الغنائية الطويلة والرابسودية، مثل نشيد «حسن أغاء الغنائى»)، وتنظيم أجزاء قصيدته بطريقة موسيقية تقريباً، وتأسيس توازن معمارى. إن الإرادة التركيبية والفنية تقود وتراقب الإلهام بلا انقطاع، كما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى كل «شعراء

النثر»، الذين يسيطر عليهم هاجس جمالى شكلى ومحدد تماماً.

(٢) والملاحظات نفسها ستنطبق على تركيب المقطع، وتنظيمه التماثلى ـ مع ملاحظة أهمية نسق الطباعة الذى يستخدمه «برتران»، بصورة منهجية تقريبا مثلما يستخدم شعراء العروض تغيير السطر ليفرضوا وقفةً ما، وترقباً معيناً: إنها «الشَّرطة» التى سيكثر استخدامها عند «رامبو» و «مالارميه». وتؤكد الشرطة ـ فى فصلها بين أجزاء السرد المختلفة ـ تركيب المقطع: بناء ثلاثيًا فى «جَد أبى»[٢٥٣]، ورباعيا فى «الرجل الثانى»[٢٥٤]، وتركيبًا أكثر تعقيداً ـ يمكن وصفه بأنه متعدد الأصوات ـ فى «حُلم»[٢٥٥] حيث تتتابع ثلاثة أفعال بشكل متواز، بفضل الشَّرطة، وكل مقطع يستعيد ـ على التوالى ـ الموضوعات الثلاثة:

... ـ نحلة على الأسوار التى شققها القمر، ـ غابة تخترقها دروب ملتوية ـ والمورمون محتشدون بالقبعات وأغطية الرأس .

ويصبح الإيقاع نفسه محسوسًا بصورة أكبر بهذا التقسيم للجملة، أو المقطع، إلى عناصر ذات أطوال متباينة: نرى الإيقاع يتسع ـ على سبيل المثال ـ فى سلسلة من أساليب التعجب التى تستهل «الرجل الثانى»:

جحيم ! جحيم وفردوس ! ـ صرخة يأس !
صرخة فرح !تجديف المنبوذين ! حفلات
المُصطفَين الموسيقية ! ـ أرواح الموتى الشبيهة
بسنديان الجبل وقد اقتلعته الشياطين !

والأثر الناتج مزدوج: أثر التناقض بتجميع أساليب التعجب المتضادة، اثنين اثنين، وأثر اتساع الإيقاع، حيث ينقسم المقطع إلى أجزاء ذات أطوال متزايدة.

وفى موضع آخر، وبتوافق مع المعنى، ستأتى الشَّرطة، على النقيض لتكسر الإيقاع، وتنتج أثر الانقطاع:

لكن سرعان ما ازرقّ جسده، شاحبًا مثل
شمع الشمعة، وامتقع وجهه واصفر، مثل
شمع الذبالة الأخيرة ـ وفجأةً انطفأ[٢٥٦].

وفى هذه الحالة الأخيرة، تعمل الشَّرطة بطريقة الإرجاء، وتسمح ـ أيضًا ـ بإطلاق خاتمة مفاجئة، بل تستطيع ـ حتى ـ أن تبرز كلمةً دالة، لا تسمح علامات الترقيم بفصلها:

كم ضحك هازئًا ذلك المجنون الذى يهيم، كل
ليلة ، عبر المدينة المهجورة ، وعين على القمر
والأخرى ـ مفقوءة ![٢٥٧]

(٣) وسواء أكان إيقاع الجملة مشدداً عليه بالشَّرطة أم لا، فعلينا ـ فى جميع الحالات ـ ملاحظة تنوعه وقيمته التعبيرية: من هنا، يبدو «برتران» خبيراً حقيقيًا بالنثر، بارعًا فى الإيحاء بالفكرة من خلال الإيقاع: إيقاع حيوى، صارم، لـ «المرهف»[٢٥٨]، (بخاتمته ذات الثمانية مقاطع التى تذكرنا بمونولوج «فيجارو» الشهير)[٢٥٩]:

هل كنا سنتخيل أبدًا/ عند رؤية قيافتى
المضحكة الانيقة/ أن الجوع المتوطن فى
معدتى /يسحب منها ـ هى المعذبة ! ـ حبلاً !
يخنقنى كمشنوق !

إيقاع احتفالى لحلقة السحرة، الذين تجتاز أصواتهم الظلمات[٢٦٠] ـ «فى شكل موكب» (وعلينا ملاحظة كيف أن «فى موكب» ستكون أقل طنطنة) ؛ إيقاع راقص فى غاية التحديد لـ «أغنية الأقنعة» .[٢٦١]

... لهذا البهاء السحرى/ للثريا/ لهذه
الليلة الضاحكة/ مثل النهار .

يستخدم «برتران» كل حيل النثر. وثمة مثال مدهش نراه أكثر حريةً مما فى النظم: لقد نجح «برتران» فى خاتمة «مكتب خدمة المساء»[٢٦٢] : «وأنا الحاج، راكعًا على انفراد تحت الأرغن، بدا لى أنى أسمع الملائكة وهى تهبط من السماء فى تناغم» ـ معجزة صغيرة من الاستحضار المتساوق والإيحائى، سواء عبر الصوتيات اللينة، الرطبة، والمتحركة (agenouillé راكع، ouïr أسمع، melodieusement فى تناغم)، أو عبر الحركة المتعرجة لجملة تمتد إلى «الظرف النهائى»[٢٦٣]. والواقع أن هذا الموضوع كان قد عالجه، فى شبابه، فى منظومة من ثمانية مقاطع، وها هو ما استخلصه منها[٢٦٤]:

وأنا الحاج لوتاس

مشبع بالأمل والكآبة،

أصلي بورع متواضع،

وكنت أتنهد على انفراد: هل،

هل هو أنتم أخيرًا ، أيها الرب المخلِّص؟

مقطع لا هو بالبطيء ولا المتجانس، بل العكس تمامًا! ويتضمن «على انفراد: هل» المزعجة حقًا. فالنثر (نثر «برتران» على الأقل) يتأكد ـ إذن ـ بصورة أكثر سلاسة، وأكثر غنى من الشعر ذى الشكل الثابت .

وعلينا أن نلاحظ ـ مع ذلك ـ أن «برتران»، فى أغلب الأحيان، يتجنب «الطلاوة» (التى كثيراً ما سعوا إليها فى نثر القرن الثامن عشر الشعرى) ـ أحيانا ـ بتمزيق الجملة بالشَّرطات:

وأيضًا ، ـ فلو لم يكن منتصف الليل، ـ
تلك الساعة التى شعارها التنانين
والشياطين ! ـ والعفريت الذى يسكر من
زيت مصباحى![265]

وأحيانًا بفرض قَطع «جامد» بعد «الصامتة»[266]:

كل منهم كانت له كملعقة// عظمة/ من
مقدمة ذراع ميت[267].

إنه يبحث ـ فيما يبدو ـ عن النهايات الحادة للمقاطع[268]، وعن «وقفات» العبارات الموجزة، على عكس الإيقاع الخطابى الذي يأخذ فى التضخم:

... خادمة دار الضيافة / التى تعلق على
النافذة / طائر تدرج ميت[269].

أى طريق أنجز منذ النثر «الموزون»، وفترات «قصائد» النثر الجميلة فى القرن الثامن عشر، وأيضًا فى القرن التاسع عشر، مع «مارشينجى»! إنها جملة «برتران» المتوترة والسريعة، التى انتهت إليها كل المحاولات بدءًا من «أوسيان» إلى «جوزلا». ولا ينطبق ذلك على الإيقاع فحسب، فبعد عديد من كتاب النثر الشعرى، الذين يسكبون بغزارة ـ فى الأذن ـ طوفانًا من المقاطع اللفظية الرخيمة والعذبة، يتخلى «برتران» عن هذا المفهوم القَبلى للطلاوة الغزيرة، لهذا الأسلوب السيال على نمط واحد، وينوع الصوتيات فى ارتباطها بالفكرة، ولا يخشى الأصوات القوية، ولا التناقضات الحادة: ستتكدس النهايات المقفلة بقعقعاتها فى خاتمة «متسولو الليل»[270]:

وهكذا حدث أن تَعلَّق على نار الشعلات ،
مع متسولى الليل ، وكيل فى البرلمان ،
كان يسعى إلى مغامرات عاطفية ، وصبية
العسس الذين كانوا يحكون ، دون ضحك،
مآثر بنادقهم القديمة الفاسدة .

وسوف تستدعى الحروف الصافرة ـ بداهةً ـ صفير جهاز التقطير فى «الخيميائى»[271]، وسيوحى حرف الراء «r» فى «البُرصاء» بـ «كركرة ثرثرة الساهرين المزعجة»[272].

ومن بين كل هذا الجناس، الذى يستخدمه «برتران» بشكل منهجى حقًا، فإن بعضه لا يخلو من نكهة هزلية «القرقرة الساحرة» لـ «كمان جامبا الأوسط»[273]، حيث تعقعقة عظام الموتى التى تدوى بدعابة جنائزية، فى الحملة التى كان «برتران» يأمل ألا يسمع فيها «سوى الهيكل العظمى للجندى الألمانى المرتزق»[274]؛ وثمة مؤثرات تصويرية ساخرة ماكرة فى استدعاء الصبى «البكّاء» فى «أصابع اليد الخمسة»[275]، و(بقريحة تنتمى تمامًا إلى رابليه) فى استدعاء الحاخامات اليهود الذين «يدندنون، ويخنخنون، ويصقون، أو يتمخطون» فى «اللحية المدببة»[276].

والواقع أن فى استخدام «برتران» للقيمة التعبيرية للأصوات، تبهرنا ـ بشكل خاص ـ الطريقة الواعية التى يستخدمها بها. وقبله، حدد «ديدرو» الإيقاع الشعرى باعتباره «توزيعًا معينًا للمقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة، الجامدة والرخيمة، المكتومة والعالية... المماثلة للأفكار التى نتوفر عليها، والتى تشغلنا بشدة، والأحاسيس التى نشعر بها والتى نريد إثارتها، والظواهر التى نبحث عن فهم أعراضها...»[277]. لكن هذا التناسب بين الأصوات والأفكار أو المشاعر ـ بالنسبة إلى ديدرو ـ تلقائى تمامًا؛ إنه

فن «مستلهم من ذوق طبيعى، من حركية الروح، والحساسية». و «برتران» ـ نفسه ـ بعيد عن التأليف المستند إلى الإلهام، والمستسلم لنوع من الغنائية الفياضة، فنحن نشعر دائمًا ـ خلال قراءته ـ بسيطرة فنان يراقب ويوجه، بشكل شديد الوعى، كل موثراته. ودراسة تصحيحاته العديدة تكفى ـ فضلاً عن ذلك ـ لإثبات مدى العناية التى يوليها لصياغة الشكل: كاتب بعيد عن الارتجال، فنان متشدد، مدقق، ومثابر.

ويؤكد لنا ذلك شقيقه وصديقه «بيتى»: كانت منضدته «منثورة بالمسودات، المشطوبة والممزقة»[٢٧٨]، لقصائد كان ينقحها «ويصقلها باستمرار»[٢٧٩]. وسبق أن تحدثت عن نصوصه المتنوعة فى حديثى عن نسختى «ضوء القمر»؛ وفى مخطوط عام ١٨٣٦، الذى نشره «ب. جيجان»، ثمة عدة تصحيحات أيضًا. والواقع أن النتائج التى تقودنا إليها دراسة هذه النصوص المختلفة والتصحيحات هى دائماً النتائج نفسها، وهى من نوعين:

أولا، يصحح «برتران» نفسه بذوق دقيق وسليم، مبتعداً ـ أكثر فأكثر ـ عن التشدق بالكلام «الشعرى»، ليضع ـ بدلاً مما هو عادى أو تقليدى ـ صياغات إيحائية أو تصويرية، باحثاً عن الطابع، أكثر من بحثه عن موسيقى العبارات، ولن نذكر سوى مثال واحد، وهو ما كان ـ عام ١٨٢٨ ـ المقطع الأول من «قلعة مولجاست»[٢٨٠]:

> يتخذ نهر «أودير» ـ أمام «مولجاست» ـ مجرى هادئًا، إلى حد الاعتقاد أنه قد توقف للحظة. وفى منتصف الـ «أودير»، وأمام أسوار المدينة، تنتصب القلعة، محاطةً بحظائر متينة من قصب، وصفين من الأوتاد الخارجة من الماء. والعسكر المجندون يحتلون الأبراج الدائرية والمربعة، ودخان المدفع يخرج فى سحابات خفيفة من الفوهات العميقة، ومدافع الحنشية ترمى ـ وهى تصفر ـ بالسنتها على الأمواج الهادرة.

وها هو ما أصبح عليه فى (جاسبار):[٢٨١]

> كم هى هادئة ومهيبة القلعة البيضاء، على الـ «أودير»، بينما كل فوهات المدافع تعوى ضد المدينة والمعكسر، ومدافع الحنشية ترمى ـ وهى تصفر ـ بالسنتها على المياه ذات اللون النحاسى.

يحذف «برتران» كافة التفاصيل الخاصة بالوصف العادى، والصفات غير المفيدة (سحابات «خفيفة»، فوهات «عميقة»)، والمفردات الشعرية التقليدية «أمواج»، ويضيف بعض علامات الألوان (بيضاء، اللون النحاسى)، ويبحث ـ بشكل خاص، عبر بضع كلمات منتقاة بدقة ـ عن مؤثر التناقض: «هادئ، ومهيب» تشكل تناقضًا مدهشًا مع «تعوى» و «ترمى وهى تصفر»[٢٨٢]. وبعد تحويلها، وإعادة بنائها، تصبح الجملة موحيةً وملونة.

الملاحظة الثانية: هنا، نرى كل ما اكتسبته الصياغة الثانية، بعد تخفيفها من التفاصيل المملة، الملخصة فى صورتين مدهشتين ومتعارضتين. والواقع أن دراسة النسخ المختلفة، عند الحصول عليها، تكشف أن الثانية ـ دائمًا ـ أكثر إيجازًا وأسرع من الأولى: فبرتران (مثل رامبو ومالارميه فيما بعد)، يذهب دائمًا فى اتجاه الحذف والكثافة. وهو أمر حقيقى منذ «نثره» الأول الذى كتبه عام ١٨٢٦[٢٨٣]، والذى ينحو به نحو شكل ثان، بالحذف بالريشة، وثالث، بالحذف بالقلم الأزرق. وسيكون ذلك هو واقع جميع المقطوعات التى سيصححها فيما بعد؛ وهذا الإيجاز، وهذه المراجعة، سيكسبان الأسلوب عنفوانًا وقوةً إيحائية تعوضه ـ ربما ـ ما فقده من طاقة موسيقية. ولابد ـ من وجهة النظر هذه ـ من مقارنة مقطوعة «الغسالات» الرشيقة، والموسيقية ولاشك[٢٨٤]، المتكلفة قليلاً ـ رغم ذلك ـ بالرائعة الأدبية التى تستحضر الريف وعالم الجن الساحر، وهى «جان دى تيى»: فها هى كيفية وصف حورى الماء فى المقطوعة الأولى:

> إنه، على ما تقول الغسالات والفتيات، هو الحورى من آرمانسو، الذى تستهويه سرقة خواتمنا، عندما تداعب الأمواج أذرعتنا، والذى يرقص ويغنى فى الليل

على زبد الشلال ، والذى يقطف - وهو الخبيث المغرور - الفاكهة الناضجة ويلقى بها فى المياه .

هذه الجملة الطويلة المتوازنة فى انسجام، وذات الجمال المسطح إلى حدٍّ ما («تداعب الأمواج أذرعتنا»، على ما تقول الغسالات «بشعرية») لن يتبقى شئ منها فى «جان دى تيى»: فلن يقال لنا إن «حورى البحر» «تستهويه سرقة الخواتم»؛ فهناك مشهد، خاطف وتصويرى، يوحى بذلك، مشهد يتحول فيه «آريل» الرشيق - خلال رقصه «على زبد الشلال» - إلى «تيى» الخبيث، فيطارد الغسالات بأفعاله الماكرة:

«خاتمى، خاتمى!» - وأرعبت صرخة الغسالة فارًا يغزل خيوطه فى أجمة الصفصاف .

حيلةٌ أخرى لجان دى تيى ، حورى البحر اللئيم والخبيث ، الذي يجرى ، يشكو ويضحك تحت الضربات العنيفة للمقرعة !

كما لو أنه لا يكفيه أن يقطف، فى أجمة النهر الكثيفة، الزعرور الطازج الذى يغرقه فى التيار.

لا يكمن الاختلاف فى المفهوم وحده (مقطوعة شعبية ساحرة عن عالم الجن، ونكهة ريفية)، لكن فى العرض أيضا: ثلاثة مقاطع قصيرة، ديناميكية، وتؤدى تفاصيلها وإيقاعها[٢٨٥] بحورى البحر إلى أن ينبثق رشيقاً راقصاً.

وهو ما حدث نفسه بالنسبة إلى المشهد الذى وصف فيه بإسهاب الغسالات، ليتم إيجازه - فى بضعة خطوط ملموسة، عند نهاية «جان دى تيى» : هذه «الخاتمة المدهشة»، التى كان يمكن أن يوقع عليها «شووب» أو «لويس»، على ما يقول «ر. شواب»[٢٨٦]:

والغسالات ، المشمرات مثل عاملات يضربن الغسيل ، يعبرن المخاضة المنثورة بالحصى ، والعشب، و

ولا شك أننا نلمس - هنا - ما هو أكثر خصوصية، وأكثر ضرورة من الناحية العضوية، فى إبداع «برتران» : ففى فترة ارتكز الأساسى فى الفن على التطوير، وحيث ستدفع الغنائية الرومانتيكية بالإطناب إلى حدود قريبة من المغالاة (فتستخرج - مثل «هوجو» - مؤثرات خطابية من المقطع الكبير، يحفزها إلهام رحيب، أو سرد بلا تحفظ[٢٨٧]، أو أن تترك - مثل «لامارتين» - فيضان الغنائية الشعرية يتدفق بلا ضوابط)، فإن «برتران» لم يكن ليستطيع أن يكتب بطريقة أخرى إلا بأن يحدد نفسه، ويختصرها، ويكثفها باستمرار؛ ويبدو كأنه يفرض على نفسه - دائماً - هذه القاعدة الإجبارية لفنه: السيطرة على الحد الأقصى من الطاقات الإيحائية، فى أقل قدر ممكن من الكلمات - مشهد بكامله فى ثلاثة أسطر، لوحة بكاملها عن الحرب (فى قلعة ولجاست) فى مقطع موجز[٢٨٨]. والحقيقة الجديدة التى يضيفها - بذلك - إلى الفن هى إمكان تحقيق مزيد من الإيحاء بعدم التعبير عن كل شئ: لقد تقدم «برتران» كثيراً على عصره، وهو - بذلك - يستشف (ألهذا وضعه «مالارميه» فى مكانة رفيعة، إلى هذا الحد؟) **جماليات الإيحاء**.

ولاشك أنه لم يصُغ هذه الجماليات فى أى مكان: لكنها توجه - رغم هذا - مظهرين أساسيين فى تقنيته، ولا يمكن إلا أن نؤكدهما قبل ختام الحديث: أولاً، الاقتصاد فى الأدوات، والقيمة القصوى الممنوحة لكل تفصيلة، فى فن يتعلق بأن نقول الأكثر بالأقل. وبالنسبة إلى برتران - كما بالنسبة إلى مالارميه فيما بعد - فلكل كلمة حساب، أولاً لقدرتها الإيحائية الخاصة بها (معنى وإصاتة)، ولموقعها بعد ذلك فى الجملة، وللدور الذى تلعبه فى علاقتها بالكلمات الأخرى. ويمكننا أن نتبين - على سبيل المثال - مدى العناية التى يختار بها «برتران» النعت ويبرزه، عندما يحدثنا عن قصر حورى البحر، «مبنى سيال فى أعماق المياه»[٢٨٩]، وعن الحشد الذى «يتجمع بلا حصر»[٢٩٠] فى الغابة لمحفل السبت، أو عن الممر الضيق الذى «كان يتلوى مضيقًا فى الجبل»[٢٩١]. وأيضاً، فبفضل التوزيع البارع للكلمات فى الجملة، فإن إيقاعها يكفى - لا أقول ليقلد - بل لأن يوحى بمفاجأة فانتازية، وبالغياب الخفى لحورى البحر: «ذرفت بضع دمعات/ وأطلقت قهقهة ضاحكة،/ وتلاشت فى دفقات مطر/ انسابت/ بيضاء/ على طول زجاجى الأزرق»[٢٩٢]. فى هذا الأسلوب المركز، لا شئ متروك

للصدفة، وكل التفاصيل لابد من حسابها. وفى ذلك، ينتمى «برتران» إلى النثريين مثل «مربيميه» (٢٩٣)، بأكثر من انتمائه إلى كبار ناظمى الشعر الرمانتيكيين. من الطريف أن نسجل أن النثر ـ لأن تحديداً، ليس «موزوناً»، ولا ينطوى على حدود صارمة ـ فهو يعانى من ضرورة الإيجاز والاقتصاد فى الأدوات.

يكمن الأثر الثانى ـ وربما الأهم ـ لجماليات الإيحاء هذه ، فى أنها تقود الكاتب، طبقاً لتقنية هى أيضا «ملارمية» تماماً (نسبة إلى «مالارميه») ـ إلى مضاعفة «البياض»، والفراغات بين المقاطع. فـ «برتران» يلتقط ما يمكن استغلاله من وسائل هذا الإرجاء الذى يترك للخيال متعة إعادة تكوين مالم يتم قوله ـ «صمت غنى»، مثلما سيقول «مالارميه» عن الشعر الحر (٢٩٤)، الذى يوسع بلا حدود من أفق حلم اليقظة. فهو يلغى الأوصاف، والانتقالات التى لا نفع فيها، ويقدم ـ بشكل منفصل ـ المظاهر المختلفة للمشهد (٢٩٥)، والمراحل المختلفة لفعل معين: لا يهرب بل ـ على النقيض ـ يبحث عن أثر القطيعة بين رؤيا ليلية مرعبة، والاستدعاء الحيوى الذى يليه، بعد صمت مفعم بالإيحاء:

> هذا الضوء المرعب كان يلون أسوار الكنيسة القوطية بشعلات المطهر والجحيم الحمراء، ويمد على البيوت المجاورة ظل التمثال الهائل للقديس جان.
>
> صدأت دوارات الهواء ، وأذاب القمر السحب الرمادية اللؤلؤية ، ولم يعد المطر يسقط إلا قطرةً قطرة من أطراف السقف ، ورمت الريح ـ وهى تفتح نافذتى التى لم تغلق جيدًا ـ بزهور ياسمينى الذى هزه الإعصار ، على وسادتى (٢٩٦).

الإيحاء نفسه فى هذه «النهايات» التى لا تكتفى بـ «إغلاق» النص، بل تنطوى ـ فضلاً عن ذلك ـ على دعوات جديدة للخيال، ومنظورات توسع من اللوحة: هكذا بالنسبة إلى المقطع الأخير من «جان دى تيى»، الذى سبق ذكره من قبل (٢٩٧)، وبالنسبة إلى الرؤيا التى تظهر فى نهاية «الماسونى» (٢٩٨):

> ... لاحظَ، فى الأفق ، قرية أحرقها المحاربون، كانت تتوهج مثل شهاب السماء اللازوردية .

بهذه التهوية للنص، وبهذه الفراغات التى توفرت ـ الآن ـ بين المقاطع أو فى نهاياتها، قدم «برتران» مأثرة إلى الأدب، حسب تعبير «ر. شواب» (الذى أوضح جيداً أهمية هذا الإرث)، «فى نفس جديد» (٢٩٩).

خاتمة: حدود برتران وقيمته

بعدَه: تأسس النوع

بشكل خاص، هنا، ربما يبدو هذا الشاعر المجهول، هذا القريب الفقير للرومانتيكية، رائداً لنوع معين من الشعر الحديث: أقصد فن المقطع هذا، وتقنية القطع، وهذه القيمة الإيحائية الممنوحة للصمت. ونجد هذا المفهوم الشعرى لدى شعراء جد مختلفين عنه، مثلما ـ على سبيل المثال ـ لدى «لوتريامون» و «مالارميه» (الذى سيمنح ـ أكثر فأكثر فى شعره ـ دوراً أساسياً إلى «البياض» و الصمت)، وشعراء أكثر قرباً منه، «بول دروو» و «جيد» صاحب «قوت الأرض». وهكذا، نحن مسوقون إلى التفكير فى أن هناك اتجاهاً عامًا فى النثر، يختلف شكله ـ فى سعيه إلى أن يصبح ـ «قصيدة» ـ عن كل ما سبق من أشكال الاستدلال المترابطة والمتتالية، وعن السرد، وعن كل ما ينتج من عملية التطور؛ اتجاه متهم فى النثر المؤلف من مقاطع، الناتج من ترجمات المقاطع الشعرية (أناشيد غنائية أو أغنيات)، وذلك فى عصر بدأ فيه الميل إلى المقطوعات القصيرة فى التغلب على مقطوعات التصوير الجدارى الملحمى الكبرى. ولا يمكن فصل جماليات الإيحاء هذه ـ فى جوهرها ـ عن جماليات قصيدة النثر ذاتها، مثلما سنراها وهى تتصاعد ـ شيئاً فشيئاً ـ من الأعمال: علينا ـ إذن ـ أن نكون ممتنين لـ «برتران»، لأنه أول من اعتبر ـ بهذا الوضوح ـ قصائده «لوحات مضحكة» قصائد حقيقية (٣٠٠). ويكمن دوره الخاص فى أنه منح نوعا لم يكن قد استقل بعد عن النثر الشعرى الحكم الذاتى، وأنه ميز ـ بلا لبس ـ نوع «قصيدة النثر» عن الأنواع «الشعرية» المتاخمة (ملحمة نثرية، قصص، تأملات أخلاقية

أو غنائية). فبرتران «يصفّى» ـ إن صح التعبير ـ قصيدة النثر من العناصر النثرية التى كان يغلى فيها إلى ذلك الحين: وربما لم يكن ذلك فيما يضيفه، بقدر ما كان فيما يحذفه، وهو ما أدى بها إلى الوجود نوعاً أدبى.

وعلينا أن نمعن التفكير فى ذلك عندما نحاول لوم مؤلف (جاسبار) على أوجه قصوره، وقصر النفَس، وقلة الكثافة الإنسانية فى لوحاته، أو المبالغة فى البحث الشكلى التى تضفى على عبارته ـ أحياناً ـ طابعاً ثقيلاً من العمدية و «القصدية» المفرطة؛ وهو ما يقوده إلى الارتباط، فى أغلب الأحيان، بمؤثرات تصويرية صرفة (ولكن، هل يمكن لوم «كالوت» على أنه ليس «رمبرانت» ؟). وأخطر اتهام يمكن توجيهه إلى «برتران» هو أنه فرض على قصائده ـ بشكل منتظم ـ إطاراً ضيقًا ومتماثلاً دائمًا؛ فاختزل ـ بذلك ـ نشيده الغنائى النثرى إلى نمط ذى شكل ثابت، مثل «السوناتا» أو «الروندو». فلماذا هذا الشكل «المسبق» ؟ لماذا تكون ستة مقاطع لا اثنين، أو ثمانية، حسب الضرورات الداخلية للموضوع الشعرى؟ ولماذا المقاطع، على نحو إلزامى؟ ونستطيع أن نقدر ـ بشكل أفضل ـ مثالب قالب كهذا، عندما نتحقق من مدى سهولة اختلاف سلسلة متماثلة من «قصائد النثر» باستخدامه: والمقلدون بلا موهبة، من بين البرناسيين بشكل خاص ـ لن يمتنعوا عن استخدامه. ويدفع هذا النسق ـ على أية حال ـ إلى سوء استخدام الأساليب الشكلية، والتماثلات، والتكرارات (رأينا ـ فيما سبق ـ المقاطع وهى تنتظم، فى شكل شبه آلى، بين الاستهلال والخاتمة)؛ ونرى كيف يتخلق ـ منذ ذلك الحين ـ علم بلاغة كامل لقصيدة النثر. هل استحق الأمر ـ حسبما سيقال ـ الرغبة فى تحرير الشكل وتحطيم الأطر الموجودة، كى نحل محلها أطراً أخرى أكثر صرامة؟

وإنه لحقيقى ـ تمامًا ـ أننا نستطيع أن نتخيل ـ بالنسبة إلى قصيدة النثر ـ بنية أكثر عضوية، وشكلاً أكثر حرية من النشيد الغنائى ذى المقاطع الستة. ولكن علينا ألا ننسى أنه كان ضرورياً، من أجل البدء، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بنية وشكل ما. وربما كان ثمة احتياج ـ بالضبط ـ لفنان محدود، مثل «برتران»، من أجل تعيين حدود النوع. ولاشك أن هذا النمط من الشعر «الفنى» بمقاطعه، وأساليبه التى يمكن حصرها بسهولة، هو الذى سرعان ما سيكون له تأثير فن شكلى خالص، وسيصاب مبكراً بالتصلب، إلى حد أن يهجره شعراء العهد التالى، بحثًا ـ على النقيض ـ عن المجهول واللامتناهى، ليخلق كل منهم شكله ولغته الشخصيين. ولا يقل عن ذلك حقيقةً أنه إذا كان شاعر (جاسبار الليلى) ـ المنحرف المزاج، بلا أصدقاء، وبلا مجد ـ قد أبدع أيضاً، بشكل مؤكد شأن زعماء المدارس الصاخبين ـ نمطاً جديداً فى التعبير الشعرى، فذلك لأنه أجهد نفسه لمنح «خيالاته» وحدة وصرامة وكثافة القصيدة.

٣ ـ من الرومانتيكية إلى بودلير

يمكننا أن نتساءل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر ـ التى رأينا كيف سار فيها عديد من الكتاب فى بداية القرن، بحثاً عن شكل جديد ـ شبه مهجورة، ولم يرتدها إلا أفراد منعزلون، مستقلون، يرسمون لأنفسهم ـ على أية حال ـ مسارات شخصية، بدلاً من أن تصبح، بعد عام ١٨٤٢، دروباً أدبيةً جيدةَ التحديد ومطروقةً تمامًا؛ يرجع ذلك إلى سببين على الأقل: أولاً، أن «برتران» قد أوضح ـ جيداً ـ مسارات وقوانين النمط الجديد ـ لكن من يعرف «برتران» ؟ ولنتذكر أن من بين نسخ الطبعة الأولى المائتين، هناك عشرون نسخة فقط، كما يقول الناشر، «أهديت وهى أكثر مما تم بيعه»: وتأثير «بودلير» هو الذى سيدفع بآسلينو (الناشر) إلى إصدار طبعة جديدة للديوان عام ١٨٦٨. فنموذج «برتران» وتقنيته يظلان حبراً على ورق بالنسبة إلى معاصريه.

ولكن، إذا ما كان البحث عن طرق جديدة فى مجال قصيدة النثر متناقضاً، فذلك ـ بشكل خاص ـ لأن الثورة الرومانتيكية، وهى تُروض الشعر المنظوم، وتقربه من النثر، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحًا بكثير. كانوا يريدون الهروب من طغيان القواعد الصارمة والقوالب المتحجرة، واللغة الشعرية التقليدية، كل هذا تحقق فى إطار الشعر المنظوم نفسه: فما فائدة البحث، من الآن فصاعداً، فى مجال النثر؟ فلنعد قراءة «إجابة على قرار اتهام» (٣٠١): فـ«فيكتور هوجو» الذى يتباهى بأنه نفخ «رياحًا ثورية» فى الشعر الكلاسيكى، وفى «كتائب الرباعيات السكندرية» (بمعنى أنه

روض الشعر المنظوم، وخلصه من الوقفة الوسطى، ومن الرباعية)، بما لا يقل عن «وضع قبعة حمراء على القاموس القديم»، يلخص هذه الـ «ثلاثة وتسعين» (أى ثورته) الشعرية فى خلاصته:

لقد رميت بيت الشعر النبيل إلى كلاب
النثر السوداء .

فما فائدة البحث فى وضع آخر؛ بالتحديد ـ لأن الشعر المنظوم الأكثر سلاسةً وحريةً قد تعرض ـ بشدة ـ إلى مفعول النثر، ولأن النثر ـ بوصفه أداة شعرية ـ لم يعد ضرورياً. ويستطيع الرومانتيكيون أن يتقبلوا ـ تمامًا ، من حيث المبدأ ـ حرية الشكل الشعرى الكاملة، وأن يروا الشعر فى الدراما، وفى الرواية (يتحدث «هوجو» عن قصيدة «هان الأيسلندى»): فهم يجهلون تمامًا «قصيدة النثر». ولا شك أننا نستطيع أن نكتشف ـ حقًا ـ قصائد نثر لا إرادية، فى مسودات «يوميات شاعر» لـ «فينى» (ونعرف المشروع المسمى «الفرجار»، ويمكن لنا الاعتقاد بأن قوته الإيحائية ما كان لها أن تتوهج فيما لو كان «فينى» قد صاغه نظمًا)؛ وفى «أشياء مرئية» لفيكتور هوجو، يظل أنهم يحلمون ـ أبدًا ـ بأن يروا، فى هذه المقتطفات، أشكالاً أدبية حقًا، أى قصائد. وعندما يثور «موسيه» ضد الذين يريدون أن يصنعوا «شعرًا» من النثر[٣٠٢]، وعندما يصب «هوجو» لعنته على «النثر الشعرى» لمارشينجى[٣٠٣]، نشعر تمامًا أنه لا الأول ولا الثانى قد خطر حتى بباله أن ثمة نمطًا أدبيًا جديدًا سيكون «قصيدة النثر».

ولا شك أن المجلات، والدفاتر التذكارية، قد واصلت فتح أعمدتها للترجمات، والترجمات المستعارة، والتقليدات، وكذلك مقطوعات النثر المتقنة، والوصف والانطباعات. وقد ندر أن نجد فيها قصائد نثر أصيلة: وعندما يحدث أن نقابل قصائد نثر كهذه، مكونةً من مقاطع، على طريقة «برتران» مع تأثير التكرارات أو اللوازم، مثل «منتصف الليل» لشينيبه، و «المنفى» للامارتين، و «الكوخ القش» لبرتران نفسه، فإننا نفاجأ بتصنيف الأولى ـ فى «كورون ليتريرِ» عام ١٨٣٧ ـ ضمن الـ «محاولات»، والأخرين ضمن الـ «الانطباعات»[٣٠٤]. ولا مجال للحديث عن قصيدة النثر: فإذا ما كانت تواصل طريقها فذلك إنما يتم ـ إذا جاز القول ـ خلف القناع.

وسنرصد بضع محاولات منعزلة ـ فحسب ـ فى قصيدة النثر، حتى حوالى عام ١٨٦٠، محاولات تحققت فى فترات شديدة الاختلاف، وتمثل الجهود الفردية لبعض الكتاب فى استخدام النثر لتحقيق أهدافهم الخاصة، شعرية كانت أو حتى غير شعرية (أفكر فى «لامنيه»)، أكثر من تفكيرهم فى انتصار نوع معين تبنته وتمثلته إحدى الجماعات (على نحو ما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى قصيدة النثر الرمزية)؛ إن قصيدة النثر صيغة فردية بحكم تعريفها. وتنوع الأهداف والمدارك مدهش على نحو خاص، عندما نلاحظ ـ على نحو ما سأفعل حالاً ـ أن كتاباً من قبيل «لامنيه» و «موريس دى جيران» وبضعة آخرين (مثل «لوفيفر ـ دوميبه» أو «باربى دورفيى») يؤلفون أعمالاً متدنية، لكنهم يتوفرون على شخصيات متفردة.

لامنيه والأسلوب التوراتى

فى المجلد الثانى عشر من (تاريخ اللغة الفرنسية)، يصنف شارل برونو «لامنيه»، لا ضمن شعراء النثر، ولكن ضمن النثريين. وتمثل «أحاديث مؤمن»[٣٠٥] ـ فى الواقع ـ نوعًا مستقلاً إلى حدٍ ما: فبتأصلها فى الأحداث المعاصرة، ولأنها موجهة للإفحام والإقناع، فهى ـ لذلك ـ نثر؛ وبشكلها التوراتى، وتقسيمها إلى «آيات»، وبمظهرها المجازى والنبوئى، فهى قصائد. ولكن الإتقان الأدبى، وأيضًا فضيلة الغنائية الحارة، غالبًا ما يؤديان إلى سيطرة القصيدة. فما هو ـ على سبيل المثال ـ حديث «المنفى» الشهير (الواحد والأربعون) ـ رغم خاتمته الدينية[٣٠٦] ـ إن لم يكن قصيدةً يستعيد فيها «لامنيه» الموضوع ـ وأحيانًا الصور[٣٠٧] ـ التى منحها «دى بللى» و «لامارتين» و «شاتوبريان» ـ من قبل ـ وجودًا أدبيًا؟ إن شكل هذه القصيدة المتقنة يمثل تجميعات ثلاثية للآيات[٣٠٨] ولازمة قصيرة، مدهشة، تعود فى نهاية كل من هذه الآيات «المنفىُ وحيد فى كل مكان»؛ وكى «يقفل النص»، يستعيد الآية الأولى قبل نقطة النهاية:

ومضى هنا على الأرض . فلعل الله أن
يهدى المنفىَّ المسكين .

كل هذه الأساليب مألوفة فى التوراة، وفى المزامير بشكل خاص، وهى ـ أيضًا ـ مألوفة لكتُب «الأناشيد الغنائية»، والأغانى النثرية والشعرية؛ وقد التقينا بها ـ بشكل خاص ـ فى أناشيد «أتالا» الهندية، وثمة أساليب أخرى، مثل تقسيم النص إلى «آيات» بالغة القصر، وتكرار الكلمات، والطريقة التى يتم بها دوران الفكرة على كلمة معينة [(٣٠٩)]، والاستخدام إلى حد الإسراف لحرف العطف «et-»، فى بداية الجملة، والتوازى [(٣١٠)]، بما يجعل من أسلوب «لامنيه» معارضةً حقيقيةً للتوراة: «ظاهرة فريدة فى التاريخ الأدبى لمعارضة من عبقرى»، كما سيقول «رينان» [(٣١١)].

فهل «لامنيه» مبدع لقصيدة النثر «التوراتية»؟ من بين «رؤى» كثيرة، أصبحت فى القرن التاسع عشر نوعًا أدبيًا حقيقيا [(٣١٢)]، علينا أن نمنح مكانةً خاصة إلى «رؤيا» «هيبال دى بالانش» (١٨٣١)، المكونة من «آيات» مربوطة بحرف «و»، ولا تفتقر نبرتها التوراتية والنبوئية إلى العظمة؛ لكن هذه «الرؤيا» التى تفترش جداريةً كبيرةً عن الإنسانية، منذ الحقبة التى «لم يكن الزمن فيها منفصلاً عن الأبدية» [(٣١٣)]، إلى تمجيد الإنسانى «حتى أبعد نقطة فى المستقبل» [(٣١٤)] ـ ندركها باعتبارها كُلاً رحبًا، نوعًا من ملحمة ذات تسعة أجزاء، وكل جزء ينقسم إلى مقاطع غنائية، ومقاطع مضادة، و «إبيود»، لا إلى أسفار، كما فى نص التوراة أو لدى «لامنيه». علينا ـ بالأحرى ـ أن نقارن بين (أحاديث مؤمن) و «مزامير» سيلفان مارشال ـ الذى سبق وتحدثت عنه [(٣١٥)] ـ وفصول «إنسان الرغبة» لسان مارتان (١٧٩٠) ـ لكن الشعر، إذ يوجد لا يوجد إلا لخدمة النزعة التعليمية الأخلاقية، وخاصةً فى الحكم التى تقلد العذوبة والرقة الإنجيليتين: ويظل الأسلوب هو نفس ما ظهر عام ١٨٣٣. ورغم أن لامنيه ـ على نحو ما يلاحظ «ى. لوهير» ـ كان قد بدأ، لتوه، فى كتابه (أحاديث مؤمن) [(٣١٦)]، فإننا لا نستطيع التشكيك أبداً فى أنه قد تلقى من كتاب «ميكيفيتش» الدُفعة الحاسمة: لقد وجد فيه نموذجًا، لا فى الأسلوب التوراتى والحكم المقلدة للإنجيل فحسب، ولكن أيضاً فى الحركة الفعالة، وفى البلاغة الحارة. كان «لامنيه» يضع «ميكيفيتش» ـ كما يقول لنا «موريس دى جيران» ـ «إلى جانب بايرون فى رفعة العبقرية» [(٣١٧)].

وكتاب «لامنيه» ـ هو أيضاً ـ نبوءة، ومقالة نقدية، ونداء إلى الشعب فى آن. وفى ذلك، يكمن سبب عدم نجاحه ـ بلا شك ـ فى حكمه التى تقلد العذوبة والرقة الإنجيليتين: ويظل الأسلوب جافًا، جامداً، مبتوراً، والأرصاف مقتضبةً وضيقة، والفقرات القصيرة تضم ـ بسهولة ـ هذه العبارات التى لاغزارة فيها. غير أنه ثمة ـ من ناحية أخرى ـ رؤى كابوسية، ومشاهد جنائزية، يغذيها ـ فيما يبدو ـ أكثر الخيالات الرومانتيكية كآبة [(٣١٨)]. (ربما فاقم الديكور البريتونى الوحشى، لمنطقة «شيناى» من ميل «لامنيه» المرضى نحو المشاهد المريرة أو التراجيدية) [(٣١٩)]؛ إن سفر رؤيا «لامنيه» يتحول ـ هنا ـ إلى «رواية سوداء».

والخلاصة أن أفضل فقرات الكتاب، وأكثرها أصالة، هى نصوص الغضب والقتال: صياغات مؤثرة، وتعبيرات لاذعة الأسلوب، ومقاطع غنائية حارة ومتقدة، جدل كامل ملتهب لنبى ومحرض:

رأيت فى المهد طفلاً يصرخ ولعابه يسيل، حوله كان العجائز يقولون له: سيدى، وهم يعبدونه، راكعين. فادركت كل شقاء الإنسان [(٣٢٠)].

كونوا رجالاً: فلا أحد من القوة بحيث يربطكم بالنِّير رغما عنكم، لكنكم تستطيعون أن تفلتوا رؤوسكم من العقدة إذا ما أردتم [(٣٢١)].

وشعر (أحاديث مؤمن) الحقيقى شعر تمرد، لم تنخدع الكنيسة فيه، فحرّمت الكتاب. «سحر ملتهب صاف»، على ما يصفه «سانت ـ بوف»، فيما يبدى تحفظات حذرة على القيمة الأدبية الخالصة للكتاب [(٣٢٢)].

ولاشك أن كثيراً من الشعر الحقيقى، والشعور العميق بالطبيعة، متحقق فى (صوت من السجن) الذى يفوق ـ فيما يبدو لى ـ من الناحية الأدبية (أحاديث مؤمن): فثمة استدعاء للأصوات والألوان والأشكال [(٣٢٣)]، واستعارات إيحائية [(٣٢٤)]، لكن ثمة ـ على نحو خاص ـ الإيقاعات الأقل تقطعًا، والعبارات المسهبة، المنسجمة،

الهادئة ـ التي تجعل النثر، هنا، موسيقيًا أكثر من كونه خطابيا [٣٢٥]؛ فيبدو لنا ـ في آن ـ أقل كتبيةً وتشنجًا. وفي مقطوعات من قبيل «شعر داخلي» (السابعة) أو «الصيادون» (السادسة عشرة)، لم يعد سجين سانت ـ بلاجيني يفكر إلا في تذكر عجائب العالم الخارجي أو الداخلي.

وعلى النقيض، نشعر في (أحاديث مؤمن) بانفجار غضب كبح طويلاً، وصرخات روح تتحرر بعبارات متقطعة، ومتلاحقة. وما يكتبه «سانت ـ بوف» عن شاعري منطقة «لاشيناي» النثريين، «لامنيه» و «موريس دي جيران» قاس بالنسبة للأول، لكنه ليس خاطئا:

> في منزل الصمت والسكينة هذا ، شاب غامض ، خجول، اسمه لامنيه ، شارد الذهن برؤاه الاجتماعية القيامية ، لم يتميز أبدًا عن الآخرين، الذين لم يفترض فيهم سوى ملكات عادية جدًا ، والذي ـ وقت أن كان المعلم يطرق على سندانه هذه الصواعق التي يسمونها «أحاديث مؤمن» ـ كتب صفحات حميمة ، أكثر طبيعية بكثير، وأكثر نضارة ـ ولنقطع بأنها أكثر جمالاً ـ ومكتوبة كي تؤثر أبدًا في النفوس المأخوذة بهذه الحياة الكونية التي تضوع وتتنفس في قلب الغابات ، وعلى حافة البحار [٣٢٦].

وفيما كان «لامنيه» يثري قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة، كان «موريس دي جيران» يتهيأ ليجعلها تعبر المد والجزر الداخليين لروح تمتزج بحياة الطبيعة.

موريس دي جيران والأسطورة

كان «موريس دي جيران» عام ١٨٣٣ ـ يشارك في الدراسات، والتأملات، والحوارات، والاستغراقات التي جعلت من منزل لامنيه «روح قدس» حقيقية؛ وفي «لاشيناي»، بدأ في كتابة مذكراته بانتظام، «كراسة خضراء» لم يسود فيها، في «كايلا» سوى بضع صفحات. ملاحظات بسيطة في البداية، ومحاولات موجزة عن المشاهد الطبيعية: نحن في الشتاء، وروح الشاب «تضيق مثل الطبيعة» [٣٢٧]. ولكن مع قدوم الربيع، سنشهد روحه كلها تتفتح وتتسع: لابد من قراءة «الكراسة الخضراء» لنشعر إلى أي مدى يتميز «دي جيران» «بالتواصل مع روح الطبيعة» [٣٢٨]، وإلى أي حد يتملكه الإحساس بأنه قطعة صغيرة من العالم الحي، ويقتفي الإيقاع الكوني إلى حد أن يتمنى «التوحد مع الربيع... وأن يشعر بنفسه وردةً، وعشبًا أخضر، وعصفوراً، ونشيداً، ونضارةً، ومرونةً، ولذةً، وسكينةً، في الوقت نفسه!» [٣٢٩].

وحركة الامتزاج بالطبيعة، التي تتضح اعتباراً من ربيع ١٨٣٣ ، تحدد لحظةً أساسيةً في فكر ـ أو بالأحرى ـ في حياة «دي جيران» الداخلية: هذا الميل الكوني سيعارض ـ في «السنتور» ـ الشعور بالوجود الفردي، وسينسجم معه ـ على النقيض ـ في «كاهنة باخوس». وسنرى، منذ ذلك الحين، في المذكرات، ظهور موضوعات سيستخدمها «موريس» في قصائده فيما بعد: بل ـ الآن ـ في شكل ينبئ بأوزان نثر «دي جيران» الشعرى. من هذه الموضوعات ـ وأكثرها أهمية ـ موضوع الحياة: هذه الكلمة ـ التي ستكون كلمة السنتور الجوهرية ـ ستتردد باستمرار في «الكراسة الخضراء» [٣٣٠]، وتتيح لنا الشعور بمدى مشاركة «دي جيران» في هذا الدوران الهائل للحياة، الذي يحدث في قلب الطبيعة الرحب» [٣٣١]، وإلى أي مدى أيضًا أصبحت روحه مرتعدة... وترتفع بعض نصوص المذكرات ـ الآن ـ بغنائيتها وصورها، كما يقول «برنارد داركور»، «إلى مرتبة القصائد» [٣٣٢].

وثمة موضوع آخر، ظهر بعد ذلك بقليل [٣٣٣]، يكشف لنا «دي جيران» وهو يعيش تجربة الازدواجية التي ستميز السنتور، ذلك الكائن ذا الطبيعة المزدوجة، المتناوبة، حيث ينغمر في أمواج الحياة الكونية، في حالة نشوة حيوانية، فيرتد إلى الشعور بحياة منعزلة، يحس ـ من خلالها ـ أنه إنسان. لم يتم التعبير عن موضوع الازدواجية هذا، في أي مكان آخر، بشكل أفضل مما في تأملات العاشر من ديسمبر ١٨٣٤ ، حيث يكشف «دي جيران» كيف أن «نهر المباهج

الخفية» وأصداء أناشيد الطبيعة الحميمة» تضفى على المكان الشعور بالوجود الفردى، «مثلما فى مسيرة ليلية، أتقدم فيها مع الشعور المنفرد بوجودى، بين الأشباح، التى لا حياة فيها، لجميع الأشياء»(٣٣٤). وهى الألفاظ نفسها - تقريباً - التى سيربنا بها «السنتور»، وقد «عاد إلى الوجود المتميز والكامل»(٣٣٥).

فعناصر «السنتور» الرئيسية موجودة - إذن - فى حياة «موريس دى جيران» الداخلية (وسنرى صحة ذلك أيضاً فى «كاهنة باخوس» فيما بعد): فلن تكون الأسطورة هنا محاكاة باردة للقدماء؛ بل إنعاشاً لميول عميقة، يمكن أن نطبق عليها ما يقوله «ش. بودان»:

... عندما يغرق المبدع فى أعماق اللاوعى الحقيقى، فى الأسطورة الحية التى يحملها كل منا داخله، عندئذ، تتواصل الأسطورة والفكرة فيما بينهما، خلال المنطقة اللاواعية كلها: الشجرة الكاملة للمُركَّب تتماوج من أعلى إلى أسفل، ونسغ الأعماق يمنح حياته التجريد نفسه(٣٣٦).

ولا يهم كثيراً - بعد ذلك - أن يكون «دى جيران» قد «بلور» فكرة «السنتور» بقراءة الكُتاب القدامى»(٣٣٧) أو قصيدة «رابيه» النثرية(٣٣٨)، أو زار متحف العصور القديمة مع «تريبوتيان». وبالنسبة إلى برنارد داركور، فربما كانت رواية «سانت - بوف» - «اللذة» - التى صدرت خلال صيف ١٨٣٤، هى التى أثارت صدمة البداية، وهو أمر حقيقى أن ثمة «تجاذبات خفية» بين «دى جيران» و«آمورى» (أو، إذا شئنا، «سانت - بوف»، مثلما سيقول ذلك «سانت - بوف» بنفسه»(٣٣٩). وستجد - الآن - فى «اللذة»، فيما يتعلق بـ «الحياة المزدوجة» لآمورى(٣٤٠)، صورة «السنتور»، الذى يقال إن «الطبيعتين مقترنتان فيه»(٣٤١). ولكن دراما «السنتور» الداخلية هى - قبل كل شئ - دراما «دى جيران» نفسه، المنقاد - فى حركتين مزدوجتين من المد والجزر - إلى الاستسلام، أحياناً، إلى الإيقاع الكونى («دى جيران» هو الوحيد تقريباً - على ما يكتب «بيجوين»(٣٤٢) - من بين الرومانتيكيين، الذى يملك الشعور بالحياة الكونية، وهو ما يقربه من الألمان)، وأحياناً إلى الاعتصام بشخصيته المميزة، والاستغراق فى سيمفونية الكائنات، فى بحث أليم عن إدراك لمعناها.

ولا شك أنه كان يمكن لموريس دى جيران استخلاص دراما أو رواية(٣٤٣) من هذا الموضوع: لنذكر أن لدينا - هنا - سرداً يقودنا من الطفولة حتى شيخوخة «السنتور» القصوى؛ والسنتور - مع ذلك - حالة محدودة كقصيدة نثر، بسبب طولها المادى(٣٤٤)، وانتشار النص فى الزمن - فى آن - هو ما يقربها من الرواية. فالسنتور قصيدة بالفعل: لا بسبب لغتها الشعرية فحسب (التى سأعود إليها بعد قليل)، بل لإسلبة العناصر، وأيضاً لرفض القص والتعليق النفسى أو الفلسفى فى آن، وأيضاً - بشكل خاص - بسبب وحدة البنية والطريقة التى يتجاوب بها الملموس مع المجرد، والاستدعاء التشكيلى مع الموقف الأخلاقى. وبفضل اختيار «السنتور» بطلاً، فإن الحركة المزدوجة، التى تحدثت عنها - الاستسلام للحياة الكونية، والانطواء على الذات - تتوافق مع الإيقاع النفسى(٣٤٥) للكائن الذى يصفه «أوفيد» بأنه «ذو وحدة شكلية».

وصورة كهذه - مثيرة للسخرية فى المذكرات، لأنها تصور فكرة مجردة تماماً، لا يمكن تحقيقها فى الخيال:

بينما يزحف نصفى على الأرض، فإن الآخر، الذى لا يستطيع أى وسخ الوصول إليه، عالياً وصافياً، يُكدَّس - قطرةً قطرةً - هذا الشعر الذى سينبثق، إذا ما منحنى الله الوقت. (١٣ أغسطس ١٨٣٢)

ستصبح شيئاً مرئياً وعضوياً، بعد ثلاثة أعوام! فى مشهد «السنتور» وهو يعوم:

نصفى يختفى فى المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكُنتُ أحمل ذراعىّ الفارغتين فوق الأمواج(٣٤٦).

ولا يتعلق الأمر هنا باستعارة بسيطة، حيث تُطابق – مع كل تمثيل شكلى – «ترجمتها» التصويرية، ولسنا بإزاء نظامين متوازيين، نظام خيال ملموس، ونظام الفكر المجرد. فالفكر الرمزى يطبق – مباشرةً – محاولته الإبداعية لتوليد عالم مترابط ومعقد، ينتظم حول خرافة «السنتور»: عالم كل جزء فيه ضرورة، خفى بفعل المنطق الداخلى للرمز. كل شئ هنا – فى الوقت نفسه – مثقل بالمعنى، ولا يمكن ترجمته. وهو الشئ نفسه بالنسبة إلى العناصر – الماء، العشب الجبال – التى تمثل، فى «السنتور» شيئًا آخر لا مجرد ديكور بسيط: علينا – فى ما يتعلق بجيران – القيام بدراسة كاملة عما يسميه «ج. باشلار»: «خيال المادة»(٣٤٧). فالماء – ذلك العنصر الأساسى فى رمزية «دى جيران»(٣٤٨) – ليس مجرد صورة عادية هيرقليطية عن القدر: إنه – بشكل أعمق – رمز للتوكل على القوى العمياء للحياة (سيقول «مكاريه – السنتور»، وهو يتذكر شبابه المستسلم لكل اندفاعات الطبيعة، أنه كان يعيش «على ما تتركه الأنهار»)(٣٤٩)، فتصل إلى التوحد مع هذه الحياة الكونية، بأمواجها التى – بعد أن تُحَمّم السنتور طوال النهار – تنفصل عنه فى المساء، «قطرةً قطرة»(٣٥٠). عندئذ، يقول:

> بعد أن أعيد إلىّ الوجود المميز والكامل، بدا لى أننى خرجتُ من الميلاد، وأنه من المياه العميقة، التى حملتنى فى ثديها، كانت تلك التى تركتنى فى التو أعلى الجبل، مثل دولفين منسى ألقته على الشاطئ أمواج «أمفيتريت»(٣٥١).

ولارتباطه بمشاعر الحياة الفردية، سنرى موضوع «المرتفعات» وقد حل محل موضوع الماء(٣٥٢): فماكاريه يتأمل – منعزلاً على الجبل، «القمم العارية والطاهرة»(٣٥٣)، أو يستمع إلى «شيرون». وهو يربط تأملات مرتفعات «أوتا» بتأملات ميتافيزيقية حول تلك الكائنات المزدوجة والممزقة، أنصاف الآلهة، السنتورات والبشر(٣٥٤).

بذلك، ترتبط مظاهر المشهد الأساسى – وبشكل حميم – بالدراما الروحية: إن فكر «دى جيران» الشعرى لا يفصل المحسوس عن المفهوم، كشكل مزدوج لحقيقة واحدة. ألا يتحدث فى «الكراسة الخضراء» عن ذلك «الجهاز العائم من الرموز، الذى نسميه الكون»؟(٣٥٥) ونظرًا لطريقته فى منح الأسطورة حياةً عضوية خاصة بها، وتغذيتها – فى الوقت نفسه – بتجربته الداخلية، يحتل «موريس دى جيران» موقعه بين كبار الشعراء.

وبعد موت «مارى دى لا مورفونيه»، ستصبح نزعة «دى جيران» الإحيائية – حسب تعبير «م. ديكاهور» – «طبيعية صوفية»(٣٥٦). ويمكننا أن نرى فى «التأملات» الشعرية الفاتنة التى كتبها عن موت مارى – الطبيعة وهى محملة بالمعنى الرمزى، والمادة وهى تمتلئ بالصوفية(٣٥٧). وسوف يشكل الاستسلام لقوى الطبيعة، والتهليل الصوفى أمام الحياة الكونية – عام ١٨٣٥ – موضوع «كاهنة باخوس»: هنا أيضًا – تغرس الأسطورة جذورها العميقة فى حياة الشاعر الداخلية؛ فحالة الاستسلام، والذوبان الشهوانى فى الطبيعة(٣٥٨)، يتجاوبان مع مناجاة كاهنة باخوس، المستسلمة لأنفاس ديونيسيوس. فالكائن يتلاشى، أو – بالأحرى – يتسع بصورة لا نهائية، إلى حد أن يحيا الحياة الكونية: ذلك هو معنى الموضوعات الأساسية، موضوع خصلة الشعر الطافية(٣٥٩)، وموضوع أنفاس باخوس، وموضوع الشمس على نحو خاص، التى يتفتح الكائن بحرارتها(٣٦٠). ونعلم أن القصيدة ظلت غير مكتملة: إنها هنا – فيما يبدو – صورة هذا الإنسان الذى لا حدود له.

وحركة الامتداد اللانهائية هذه، أليست خطرًا من الناحية الفنية؟ لقد انطوت «السنتور» – مع تتالى ألاعيب قوى عديدة – على أزمة، ودراما تتعقد ثم تنحل: شكلت القصيدة كلا مغلقا، وبالتالى أكثر اكتمالاً، أكثر «امتيازا» من «كاهنة باخوس»، التى سنجد فيها – بعد ذلك – عيوبا فى التكوين، ونقصا ما فى الوحدة.(٣٦١).

وسبق لسانت – بوف أن أعلن عن أسفه للعثور على «كاهنة باخوس» (وكانت قد ظلت مجهولة عند كتابته لـ ملحوظة طبعة تريبوتيان، إنها عمل – كما يقول – أقل بكثير، ويمكنها – حقا – أن تسئ إلى العمل الأول(٢٦٢). ولا شك أن الخط العام للقصيدة أقل صفاء، ووضوحا مما فى «السنتور»: فالمؤلف يتوه فى الاستطرادات (حول أصل وتربية

آيللو، على سبيل المثال)، وفي مقارنات كثيرة جدا، وغالبا ما يتم تطويرها ـ فيما يبدو ـ لذاتها، وحيث نشعر بافتتانه بالكناية المغرقة والاستدعاء التشكيلي [٣٦٣]. إنها الحقبة التي يخضع فيها «موريس» ـ بشدة ـ لتأثير «باربي دورفلي»، ويقرأ معه «بوسانياس» : يبدو أن «باربي» قد جعله ـ بالفعل ـ يقاسمه حبه للميول التشكيلية والإشارات إلى القدامى [٣٦٤].

وهي أيضا الحقبة التي شهدت ـ في مذكرات ومراسلات «دي جيران» ـ اهتمامات أدبية. ويرى برنارد اركور ـ عن حق ـ في «كاهنة باخوس»، محاولة أكثر وعيا بكثير في «قصيدة النثر» من «السنتور» [٣٦٥]. مزيد من الفن ـ بلا شك ـ ومزيد من براعة الأسلوب أيضا. وهذا البحث ملموس ـ أيضا ـ في الأسلوب (حب الجناس الصوتي، والأوزان الزوجية) : كما في «الصور المتجانسة» للقصيدة.

وإذا ما أخذنا في الاعتبار ـ مع ذلك ـ هذه الإرادة «الفنية» عند «دي جيران» في «كاهنة باخوس»، فسنرى أن أسلوب وإيقاع الجملة يتمتعان ـ في كلا القصيدتين ـ بخصائص مشتركة، لا يكون مفيدا معها تخصيص دراسة مفصلة لكل منهما : فثمة نثر «جيراني» أصيل، سأبحث ـ في عجلة ـ في تحديد قدرته التعويذية العجيبة.

نثر شديد الابتعاد عن نثر «برتران» التصويري، ذي الجناس الصوتي، لكنه أقل قرباً، مما يمكن أن نعتقد، من النثر «الشعري»، الذي سعوا من خلاله ـ في نهاية القرن الثامن عشر ـ لمنافسة الشعر المنظوم. وإذا ما نحينا جانبا بعض التعبيرات الخارجة عن المألوف، أو غير الملائمة ـ بشكل قصدي [٣٦٦] ـ التي يرجع مسؤولية سانت ـ بوف ـ عن جزء كبير منها [٣٦٧]، فإن مفردات دي جيران ـ على ما يقول برنار داركور ـ «ليست محصورة فحسب، بل ـ بالإضافة إلى ذلك ـ عادية على الوجه الأكمل» [٣٦٨]. ولهذا التقشف الإرادي أثر مزدوج : أولا تجنب القطع الذي يمكن أن يسببه ـ في خط الخطاب ـ استخدام الكلمات النادرة، «المشتعلة»، التي تضفي على الجملة الرومانتيكية ـ أو البرناسية ـ أحيانا، مظهر الألعاب النارية الباهر، وثانيا، الاحتفاظ للكلمات بـ«فائض من فاعلية» [٣٦٩] يسمح للفكر بأن يحدس، فيما وراء المعنى المباشر، بمعنى أكثر تعقيدا وبإيحاءات أرحب. ويستخدم «دي جيران» تعبيرات شديدة العمومية، وعادية، ولكنها غنية بطاقة إيحائية لا تنضب، وتبدو غير قابلة لاستنفاد معناها، مثل «حياة» و«قدر» و«طبيعة» ... ومع التكرار الملح للكلمات نفسها، التي تستعاد بلا نهاية، ينتهي به المطاف إلى إنتاج أثر التعاويذ الحقيقي. وهل يدين ـ أيضا ـ لسانت ـ بوف بهذا الحب للكلمات «غير المحدودة»، غير المبررة، العائمة، التي تمكن من الحدس بالفكرة في كل رحابتها، والتي سبق لجوزيف ديلورم المناداة بها في الشعر؟ [٣٧٠] سأعتقد ذلك عن طيب خاطر عندما أراه يكرر ـ بلا كلل ـ صفة مثل «خفي» [٣٧١]، أو إحدى هذه الكلمات القزحية، حيث تعدد التكافؤ ـ نفسه ـ ثراء شعري، مثل «ظلال» التي تشير ـ أحيانا ـ إلى «الظلام»، وأحيانا إلى «الأشباح» والأشكال غير المحددة التي تسكن هذا الظلام؛ ويبدو أن «دي جيران» يفضل الالتباس، فيظهر ـ تحت المعنى المادي ـ الإيحاءات الخفية: فيكتب ـ على سبيل المثال : «تلتحم الظلال والأحلام في فكر الفانين» [٣٧٢]؛ وعندما يقول عن ماري المتوفاة أنها «كانت تفر في الظلال» [٣٧٣]، ألا يمنح الكلمة غموض «رونسار» نفسه عندما يكتب:

عبر ظلال الريحان سأنال راحتي...؟

تعقيد المعنى نفسه تثريه خلفية فلكية كاملة، مع عبارة «إشارات سمائية» (كـ «كوكبة نجوم» و«إشارات القدر»، في آن)، التي تتكرر مرتين في «كاهنة باخوس» [٣٧٤]. هذه الهالة التي تحيط بالكلمات، وهذه الرفض لتحديد معناها وتسويره بطريقة صارمة، هو نهج شاعر [٣٧٥].

إنها الكثافة الشعرية نفسها، في هذه التوريات التي تحل محل الفعل البسيط: «لقد تلقيت الميلاد» بدلاً من «لقد ولدت» [٣٧٦]، و «اتخذ نموى مجراه» بدلاً من «كبرت» [٣٧٧]. ومع استخدام الفعلين: «يتلقى» و «يتخذ مجرى»، تغتني الفكرة بالظلال المتدرجة، وتمتلئ الصياغة بالمضمرات.

وعلينا ـ على أية حال ـ ملاحظة أن الفعل عند «دي جيران» عنصر أساسي وغني دائما بطاقته الإيحائية. ويمكننا

مضاعفة الأمثلة، من قبيل «البحيرات الهادئة ما تزال تعرفني، لكن الأنهار نسيتني»[٣٧٨]، «جوانبي المضطربة كانت تمتلك نشوة الركض... وأعلى، كنت أشعر بالكبرياء»[٣٧٩]. ويستخدم «دي جيران» - عن قصد - اسم الفاعل بدلاً من الصفة: «كانت أمي أحيانا ما تعود منتعشة بفرحة عميقة، وأحيانا حزينة ومنسحبة مثل المجروحة»[٣٨٠]، «لا تزال بعض الإشارات السمائية تطبع السماء شبه المهجورة»[٣٨١]، والمعنى - شأنه شأن الصوت[٣٨٢] - يؤدي - في هذا المثال الأخير - إلى إبطاء الجملة؛ أي ما يسميه «برنار داركور» أثر الإرجاء[٣٨٣] (من خلال انتظار اسم مفعول لا يجيء: لا تؤدي «سماء مهجورة» نفس تأثير السماء «القفر» أو «القاحلة»).

ويبدو أن أثر الإرجاء هذا هو مفتاح «سحر» دي جيران. ونستطيع أن نقول - الآن - أن الكثافة الشعرية للألفاظ، وغناها بالاحتمالات، توقف و«ترجئ» الفكر، لكن أثر الإرجاء محسوس بشكل خاص في إيقاع الجملة. و«دي جيران»، الذي يبحث في شعره، من خلال استخدامه «البحر السكندري المألوف» - الذي ضرب له مثلاً عليه «سانت - بوف»[٣٨٤] - عن كسر الإيقاع والاقتراب من النثر، إنما يبحث - على العكس من ذلك - عن منح نثره سياقا وإيقاعاً شعريين خالصين. لكنه لا ينجح في ذلك باستخدام نثر غزير، ومتجانس: كذلك هي معايير «بيوس سيرفان»، التي يستخدمها «برنار داركور» لتحليل «الإيقاع الحسابي» و«النبري» للجملة.

لقد طمرت الآلهة الغيورة في مكان ما شواهد
نسب الأشياء، ولكن على شاطئ أي محيط
دحرجوا الحجر الذي يغطيهم، آه يا
ماكاريه؟[٣٨٥]

وهو ما لا يبدو لي أنه يفسر - بشكل كاف - موسيقى هذه الجملة، التي أثارت إعجاب «ماثيو أرنولد»، ففي الفاصلة الأخيرة، علينا أن نرى - بشكل خاص - ما هو أكثر من «لا تساوق نبري»، كمؤثر لنقطة الإمالة Point d'orgue، مشابه للوقفة التي تقع في نهاية القصيدة، وتترك العقل في حالة انتظار، شأنه شأن الأذن. هذا الانتظار الشعري، وهذا الإبطاء في الحركة، يجاهد «دي جيران» للوصول إليه بكل الوسائل: المناجاة التي يستخدمها بنفس كثرة استخدام «راسين» لها: «بالنسبة لي، آه ميلامب! إنني أنهار مع الشيخوخة!»[٣٨٦]، و«قدماي، انظر يا ميلامب! كم استهلكتنا!»[٣٨٧]، والجملة الاعتراضية التي تبطئ من سير المقطع، والحال أو البدل المنفصلين بالفصلات: «ثدي الوديان وكل امتداد الحقول يستعيد، لكن ببطء، حرية أنفاسه»[٣٨٨]، وبالطبع علامات الإرجاء: «الآلهة الهائمة وضعت قيثارتها على الحجارة، لكن ما من أحد... ما من أحد نسيها هناك»[٣٨٩].

لقد شدد «برنار داركور» - عن حق - على «النفَس الطويل لإلهام جيران، الشديد الاتزان، والشديد الاعتدال، والموزع برصانة شديدة»[٣٩٠]. وربما يفسر لنا ذلك سبب عدم تمسك «موريس دي جيران» بشكل قصيدة النثر ذات المقاطع الصغيرة، التي ضرب له «لامنيه» و«ميكيفيتش» المثل عليها، واستخدمها - هو نفسه - في قصيدة حول «أصوات الطبيعة» كتبها في «كايلا» (وعمره عشر سنوات!)[٣٩١]. وتقنيته ككاتب تتطلب - في آن - جملة رحبة، يمكن تقريب انعطافاتها - التي تدور ببطء - من الجملة المتوجة في «لذة»، وتنظيما للقصيدة ككل واسع ومتماسك: فالإبطاءات والإرجاءات - في سياق القصيدة - ليست بانقطاعات أبدا، والموضوعات تترابط دون قطع الاستمرارية. وتكشف الجمل والقصائد عن فكر شعري مفرود - بالأحرى - عبر طبقات عريضة (فطبقات الكلمات تتخفى، وتتراكم، مثل طبقات الذكريات التي يستحضرها «السنتور» و«كاهنة با خوس»، وهما يذرفان موضوعاتهما) بدلاً من أن تتقدم بطريقة مستقيمة مثلما في السرد، أو تراكم لمسات متتالية، ولوحات موجزة، كما لدى برتران - غالبا - على سبيل المثال. وهكذا تشكل كل قصيدة («والسنتور» أساسا) - رغم اتساعها - كلا شديد الانسجام ومترابطاً، كتلة من مادة شديدة الكثافة، حيث البساطة الظاهرية للكتابة لا تمنع تعقيد الإيحاءات. وبذلك تتخذ الأسطورة شكلا شعريا يتجاوب مع واقعها المعقد ووحدتها العضوية. وعلينا أن نضيف أن وزن القصائد واتزانها ينسجم -

كما يبدو - مع الفكرة الشعرية ذاتها: ألن نجد فى «السنتور» صورة - ترفع جذعاً ساكنا [٣٩٢]، وهى فى أقصى حالات التحرر من الاندفاعات الطائشة؟

وإلهام «برتران» - بالأساس - رومانتيكى، وإلهام «رابيه» يمضى من الكلاسيكية الجديدة التشكيلية، نحو «سأم» حديث؛ ومع بودلير، ستصبح قصيدة النثر التعبير نفسه عن الحداثة. ويظل موريس دى جيران الشاعر الوحيد الذى استطاع - دون أن يسقط فى الأكاديمية أو الابتذال التافه - المحافظة على انسجام الأساطير القديمة الكبرى ووزنها، فى الوقت الذى أثراها بجوهر داخلى، و- يمكن أن نقول - بقلق حديث تماماً. والصعوبة نفسها، فى توازن مع هذا، تمنح الشاعر مكانة منفردة، لاسيما أن الأمر يتعلق - هنا - باختصار الأسطورة إلى حدود أبعاد القصيدة، بتجنب الوقوع فى السرد بالنثر الشعرى: ولا يوجد فى تاريخ قصيدة النثر ذرية لجيران. فالأصداء - القريبة أو البعيدة - لعمله يجب البحث عنها، بالأحرى، فى الرواية أو السرد [٣٩٣].

قصيدة النثر

فى ظل الإمبراطورية الثانية وحتى بودلير

ومع بداية هذه الإمبراطورية الثانية - التى وصلنا إليها - ورغم أننا نرى، والحق يقال، الهم الفنى وهو يغزو - أكثر فأكثر - كافة أنواع النثر، فى الرواية (مع فلوبير)، مثلما فى التاريخ (مع ميشليه)، وحتى النقد [٣٩٤] - فلا نستطيع أن نقول إنهم كتبوا - حقا - فى هذه الفترة، قصائد نثر. ورغم هذا، فيا لها من رغبة واضحة، لدى المؤرخين والروائيين بالذات، فى أن يجعلوا من أعمالهم قصائد! يخطر ببالى هنا - بشكل خاص - «فلوبير» : لا لأنه يعارض الفن القديم للشعر بفن النثر الحديث والأكثر براعة، [٣٩٥] الذى يتطلب إحساسا عميقا بالإيقاع، وإيقاعاً هاربا، بلا قواعد، وبلا يقين [٣٩٦]، لكن - بالأساس - لأنه يدرك الرواية كقصيدة لها غايتها فى ذاتها، مستقلة عن الحكاية التى تعتبر ذريعة لها، كإبداع فنى مجانى ومستقل : وسيكون حلمه تأليف كتاب حول لا شئ، كتاب بلا رابط خارجى، يتماسك ذاتيا بالقوة الداخلية لأسلوبه... كتاب بلا موضوع، تقريبا [٣٩٧].

وفكرة استقلال جمال العمل عن الموضوع المعالج، تتكرر باستمرار فى مراسلاته : فهو يتساءل: [٣٩٨] «ألا توجد - فى دقة التعشيقات، وندرة العناصر، ورهافة السطح، وانسجام المجموع - فضيلة جوهرية، نوع من القوة الإلهية، شئ ما أبدى كمبدأ؟» ونجد - هنا - فكرة الفن الموجود فى ذاته، فكرة الفن للفن، التى رسم كتاب «كاسانى» قدرها ونتائجها [٣٩٩]، والتى ستجد التعبير النهائى عنها فى صيغة جوتييه : «من الشكل تولد الفكرة» [٤٠٠]. لكن، ما الذى يمكن أن تكون عليه - فى الواقع - نتائج نظرية كهذه؟ نعتقد أنه الدخول فى طريق شعر النثر، لنعود - مباشرة - إلى النثر «المزخرف» للقرن الماضى؛ نبحث عن الفن، فنجد الشكلية وبراعة الأسلوب. والدليل لدينا - من بين أشياء أخرى - فى (غواية سان أنطوان) النسخة الأولى التى كتبها «فلوبير» عام ١٨٤٩ وانحدر فيها - من فرط سعيه إلى «القصيدة» والجمال الشكلى - إلى التشدق الكلامى والزخرفة. وإنه لدال أن نستطيع الخروج - من هذا العمل الطموح والمركب - لا بـ «قصيدة نثر»، بل بنمط «فنى» دائرى، من قبيل أول مونولوج لأنطوان، الذى ينتظم فى مقاطع حقيقية، تصحبها لازمة [٤٠١]. وقد قال «مكسيم دى كام» - عن هذه الغواية الأولى - إن «فلوبير يعود فيها إلى الأب دينال، ومارمونتيل، وإلى بيتوبيه نفسه» [٤٠٢] - أى، بعبارة أخرى، إلى التشدق الطنان لقصائد النثر فى القرن الثامن عشر. ولنلاحظ - مع ذلك - أن ثمة شعرا فى (مدام بوفارى) - التى تسمى رواية واقعية - بأكثر مما فى (سلامبو) الرواية «الفنية» : فما الذى يمكن قوله إن لم يكن أن الرواية تملك أنساقها الخاصة بها والمميزة - جذريا - عن أنساق قصيدة النثر، وإن الشعر الحقيقى لابد أن ينبع من الداخل، وغير قابل للانفصال عن الفعل، وليس ملتصقا به؟ إنه النثر الفنى الذى يمكن أن يفيد من أبحاث فلوبير [٤٠٣]. لا قصيدة النثر، باعتبارها كذلك.

نصل - إذن - إلى هذه الخلاصة التى تكمن فى أن الطموح إلى استخراج «قصيدة نثر» - من الرواية - أمر مجحف بالرواية وقصيدة النثر معا، وغالبا ما يقود إلى إبداعات هجينية. وهى مجازفة ليست قليلة الخطورة، وتنبع من تبجيل

متحيز، ويساء فهمه لـ «الشكل»، عندما يتخيل كثيرون أنهم يصنعون شعرا عندما يقسمون النثر إلى مقاطع أو «آيات» : ضلال غريب يقع فيه «فوييو»، إذ يضع فى شكل «آيات» عشوائية أكثر أشكال النثر ركاكة، ليملأ صفحات وصفحات بـ «قصائد» مفرغة تماما من الشعر! [٤٠٤] وعلينا أن نضيف ـ كى نكون منصفين ـ أن شكل «الآيات» هذا، الذى انساق إليه عديد من الكتاب بسبب التوراة ـ قبل «لامنيه» وبعده [٤٠٥] ـ ليس دائما «حقيبة سفر» : فمقابل «فوييو»، الذى يقلد «لامنيه» بوضوح، فى «Ecco la Fiera» [٤٠٦] نستطيع أن نذكر كتّابا عثروا ـ بتوفيق ما ـ على إيقاع ونبرات الكتابة : فقد ألف «رينان» ـ فى شبابه ـ بضعة أشعار «عبرية» [٤٠٧]، وعلينا أن نشير ـ بشكل خاص ـ إلى «قصيدة توراتية نثرية» ضخمة، نشرها «كايبو» عام ١٨٤٥ : «العالم قبل الطوفان» [٤٠٨]. ولا نستطيع أن ننكر عظمتها ولا نفسها الملحمى. ومن المفيد الإشارة إلى أن مقدمة كايبو تقرر استحالة وجود شعر توراتى فى شعر مقفى؛ إذ لا يمكن التوفيق بينه وبين أساليب الشعر العبرى، وتعلن ـ من ناحية أخرى ـ عن مرحلة الغزارة لشاتوبريان آخر، متعارضة مع «الأسلوب الرافض للبلاغة المتصنعة والفجة بصورة عصبية فى الكتابات» [٤٠٩].

محاولات فى «النثر الشعرى» زخرفية إلى هذا الحد أو ذاك، وقصائد توراتية أو ملحمية نثرية (علينا أن نذكر من بينها ملاحم كوينيه quinet، وأفضلها ـ بلاشك ـ ملحمة «ميرلين الساحر»، عام ١٨٦٠) : كل هذا ليس جديدا حقا، ويدفعنا إلى الاعتقاد بأن الرياح القوية للعلم والمعرفة، التى تعبر فرنسا خلال الإمبراطورية الثانية، قد جمدت كل إلهام شخصى. ويمكننا أن نميز، مع ذلك، فى عديد من أعمال هذه الفترة، تيارات معينة، وتوجهها نحو الغنائية والحداثة، التى تتنبأ بقدوم قريب جديدة لقصيدة النثر. فقد أظهرت «إيقاعات منسية» لـ «باربى دورفيّى» ـ التى كتبت فى تواريخ موزعة بين عام ١٨٣٤ وعام ١٨٥٩ [٤١٠] ـ إلى جانب اهتمام فنى واضح (التشكيل فى مقاطع متماثلة فى الغالب [٤١١]، والاستدعاءات التشكيلية [٤١٢]، ومؤثرات الإيقاعات والألوان) [٤١٣] ـ بعض الاندفاعات الغنائية، والنغمات الشخصية : فالإلهام ـ إن لم يكن الشكل ـ ليس بعيدا، إلى هذا الحد عن «ميموراندا Memoranda» [٤١٤]. ويوضح جرليه ـ فى أطروحته عن «دورفيى» ـ مزاياه؛ إذ استطاع «عبر رمزية نابعة من عمله ممارسة تأثير لايمكن إنكاره، وقصائده النثرية ـ فى هذا الصدد ـ «قد أكدت تمكنه، فى نظر معاصريه، بما يفوق رواياته ذات النفس الطويل» [٤١٥]. وبالفعل، فهناك ـ فى قصيدة العينان المتقلبتان، التى كان «بودلير» معجبا بها، بعض الإيحاءات الإيقاعية، واستعادات ملحاحة لتعبيرات («عيناها الواسعتان للغاية، الكئيبتان للغاية، الشاحبتان للغاية ـ عيناها المفتوحتان بشكل بالغ... وكانتا إلى هذا الحد يائستين، هاتان العينان الشاحبتان، اليائستان والثابتتان إلى هذا الحد») [٤١٦]، وأيضا خلق أجواء انفعالية تتشبع بها الأشياء نفسها («السقف الكئيب المبرقش بالنجوم») [٤١٧]، والتى تجعلنا نعتقد أن «دورفيى» وهو يكتب هذه القصيدة ـ عام ١٨٥٧ ـ قد استطاع استغلال التقنية المستخدمة فى «غراب» بو [٤١٨]؛ ولكن ـ على العموم ـ تشهد «إيقاعات منسية»، من خلال أسلوبها ومعطياتها، على أن هذا الإيقاع السادر كان موجودا ـ بكامله ـ فى عمله، «رأسا، وقلبا، وكبدا وأحشاء»، مثلما كان يقول [٤١٩]. فنحن بعيدون عن فن «برتران» الموضوعى عن وعى.

وعلينا أن نشير ـ هنا ـ إلى الدور المهم الذى لعبته الـ «ليد Lied» الألمانية، فى فرنسا، اعتبارا من ١٨٤٠ (فى حين اهتم الرومانتيكيون الأوائل بالأناشيد الغنائية). ومثلما أيقظت الأناشيد الغنائية ـ فى بداية القرن ـ المحاولات الأولى فى قصيدة النثر ذات المقاطع، يمكننا القول بأن الـ «ليد»، التى تعددت ترجماتها، قد جعلت قصيدة النثر «قادرة على هذه الغنائية المعبرة عن الألم، والقلق والشك، التى تمثل علامة أساسية لعصرنا الحديث» [٤٢٠]. وفى «ليدات» هاينى الغنائية، نجد ـ قبل كل شئ ـ نماذج لغنائية ليست لفظية وطنانة، بل مشبوبة خفية ـ بالعاطفة، وموجزة فى أجزاء قصيرة ذات قوة إيحائية هائلة. والآن ـ فى عام ١٨٤١ ـ كان «سباستيان آلبين» يلحق بترجماته لـ «قصائد غنائية وأناشيد شعبية من ألمانيا» بضع «ليدات» لجوته وأوهلاند

وهايني، ومن بينها ـ على سبيل المثال ـ هذه الـ «ليدة» المميزة باقتضابها :

من يحب للمرة الأولى ، حتى بدون أمل ، هو إله ، ومن يحب للمرة الثانية فهو مجنون .

وأنا ، أنا المجنون، أنا . ما أزال أحب دون أن أكون محبوبا . والشمس والقمر والنجوم يضحكون من ذلك ، وأنا أيضا ، أضحك من ذلك ـ أضحك من ذلك ـ وأموت [٤٢١].

ولكن، فى عام ١٨٤٨ ، كان للدراسات والترجمات (النثرية) ، التى نشرها «جيرار دى نرفال» فى «روفى دى دوموند Revue des deux mondes» [٤٢٢] ، أن تلعب دور الوحى. فقد قدمت مقاطع «بين ـ بين Inter mezzo» الثمانية والخمسون، الموجزة، نماذج لنوع جديد، أكثر شخصية، وقلقا، وحماسة وبساطة، فى آن، بفعل نبرتها الشديدة الخصوصية وغنائيتها المعذبة والمرحة. فيا لها من قوة يتم التعبير بها ـ فى «نوردسىNordsée ـ عن قلق الإنسان المعاصرة إزاء «لغز الحياة، لغز الحياة الأليم والقديم!» [٤٢٣] وستترك قراءة «هايني» أثرها على أواخر الرومانتيكيين وأوائل الرمزيين؛ ومن المدهش أن نرى «الفونس دوديه» ـ نفسه ـ يذكر اسم «هنرى هايني» ، ليقدم للجمهور «أنشودتين غنائيتين نثريتين» ، «تتمتعان بفانتازيا جرمانية إلى حد ما» ـ وقد نشرتا فى (رسائل من طاحونتى) [٤٢٤] .

ورغم هذا، فإن إبداع الغنائية الحديثة فى النثر، يرجع إلى «بودلير» وحده. وقبله، أحيانا ما يعيدنا «لوفيفر دو مييه» ـ فى «صلوات دير فال المسائية» (١٨٤٥) و «كتاب المتجول» (١٨٥٤) ـ إلى الموضوعات الروما نتيكية [٤٢٥] ، وأحيانا ما يترجم أحلام يقظة أخلاقية أو فلسفية، فى نثر شعرى منمق، وحافل بالرموز التى يذكرنا بعضها بـ «بروست» :

يعيش الماضى دائما تحت جليد الأعوام . إنه الماء الحى الذى يجرى دائما تحت درعه الثلجى ، الماء الحى الذى يتماوج مثل سهام من الارجوان والذهب ، مثل عناقيد الأحجار الكريمة المسافرة ، مثل الزهور التى تفر ولا تذبل، ألف من السباحين الصامتين هم ذكرياتنا [٤٢٦] .

و«لوفيفر» ـ الذى يفضل كتابة الشعر بالنثر، لكنه أحيانا ما يرصعه بصورة جميلة «سماء ماضىّ تهبط فى قلبى» ـ يقع بسهولة فى شرك الذوق الردئ عندما يستعير موضوعاته من الحياة المعاصرة، من «الفوسفور» أو «مراكب البخار» . ولكن، لا أحد يستطيع، فيما يتعلق بالذوق الردئ، مقاومة الخليط الرائع من الركاكة والفخامة الذى يملأ قصيدتى «هوساى» المعاصرتين : «أغنية بائع الزهور» ، و«بائعة زهور فلورنسا» [٤٢٧] ، اللتين أفضل عليهما «تصاوير جدارية ونقش بارز سلفى» ، من زاوية الأسلوب الكلاسيكى الجديد، وحوريات البحر «المخادعات مثل الموج» ، وحوريته التى تحولت إلى نبع [٤٢٨] . ومع ذلك، فعلينا أن نشير إلى أن «لوفيفر» و «أرسين هوساى» ـ باعتبارهما مديرى «لارتيست» ـ لم يفتقرا إلى التأثير، واستطاعا تحريض بضعة مؤلفين شبان (ربما كان من بينهم «بودلير») على التساؤل «حول الشعر واللغة الملائمة له» [٤٢٩] .

وإذا ما أضفنا إلى هذين الاسمين اسم «شانفلورى» (وهو أيضا ـ كما نعلم ـ كان على صلة دائمة ببودلير) [٤٣٠] ، لأدركنا أن نواة كاملة من الكتاب كانوا يبحثون ـ فى سنوات ١٨٤٥ ـ ١٨٦٠ ـ عن استغلال وترويض صيغة قصيدة النثر. ولا شك أن إنتاج «شانفلورى» ـ «فانتازيات» أو «أناشيد غنائية» [٤٣١] ـ يفتقر إلى الإلهام والأسلوب الخاص؛ ومثل «فيبو» ـ إلى حد ما ـ يبدو أنه يتخيل أنه يكفى تقطيع أى نثر إلى «آيات» أو مقاطع (يفضل أن تفصل بينها لازمة) كى تتم كتابة الشعر. «لقد صدنا، فى حدائق التويليرى، الأسماك الصغيرة الحمراء، كى نحميها من البرد» : تلك هى اللازمة التى تنظم وقفات نشيده الغنائى عن «الشتاء» [٤٣٢] ، وهاهى كيفية معالجته للسخرية:

عندما تصفر الورقة

تقود عربة جياد المسافرين شبانا شاحبين وشعراء على حالتهم و ـ وهو الأسوأ ـ

شـعـراء رثاء . يذهبـون إلـى الغـابة ، عندمـا تصفر الورقة .

إلى الغابة حيث يقطف المسلول نفسه(٤٣٣).

ومن المفيـد ـ رغم ذلك ـ أن نسجل أن «شانفلورى» كان يبحث عن شكل حديث للغنائية، يسمح باستيعاب الواقعية والسخرية، بالرغم من عدم عثوره على النبرة و الشكل الملائمين.

وعلينا أن نرى فى كل هذه المحاولات (محاولات «بارِى دورفيى» و «هوساى» و «شانفلورى») الرغبة المزدوجة ـ من ناحية ـ فى استخدام العناصر التصويرية الجديدة التى تقدمها الحياة المعـاصرة والمدنية، رغبة لترجـمـتهـا ـ من جانبـيهـم ـ كـافـة «اللـوحـات البـاريسـية» و«الأشــيـاء المـرئيـة» و«الأنطباعات» (٤٣٤) التى كانوا يمدون بها «كورسير» و«لارتيست»(٤٣٥) ـ وأن نرى فيها، من ناحية أخرى، توسيما لمدى الصوت الشعرى، بقبول أساليب لم يكن الشعر ليتقبلها حتى هذه اللحظة (مثل السخرية والتهكم) . لكننا نستطيع ـ أيضا ـ أن نخمن، من نقطة انطلاق هذه المحاولات، الرغبة الواعـيـة، إلى هذا الحد أو ذاك، فى إيجاد شكل جـديد، لترجمة الرؤيا المعقدة عن العالم التى يملكها إنسان حديث، يعيش فى قلب «مدن هائلة» (٤٣٦)، وأيضا لترجمة المشاعر الجديدة التى يمكن أن تحرك فكر الشاعر الذى قذف به، هكذا، فى عالم مصنع، رأسـمالى ووضعى، حيث عليه ـ رغم هذا ـ أن يجد لنفسه أسبابا للحياة.

إن طموحات ومطالب الشعراء ربما كانت ـ فى هذه اللحظة من التاريخ الأدبى ـ أكثر ميتافيزيقية مما هى شكلية، لكن من أجل الوعى بهذه الاحتياجات ـ على نحو واضح ـ وإعادة الصلة بين إبداع لغة شعرية جديدة، والمهمة الجديدة التى يضطلع بها الشعر، كان لابد أن يظهر ـ فى سماء الأدب ـ كتاب عباقرة، ستكون أسماؤهم بودلير و رامبو ولوتريامون ومالارميه.

الهوامش :

(١٧٠) سـانـت ـ بـوف، **Notice** عن برتران، فى مقدمة **Gaspard de la Nuit** (1re éd., Pavie, Angers, 1842)، وأعاد نشرها فى **Portraits Littéraires,** t. II, Garnier, 1862, p.354.

(١٧١) كان قد ولد ـ فى الحقيقة ـ فى «سيفا»، فى «بيمون» عام ١٨٠٧، لكن والده ـ نقيب الشرطة ـ كان قد استقر فى «ديجون»، بعد سقوط الإمبراطورية: كان لويس عمره سبع سنوات، وقتئذ.

(١٧٢) سأترك له هذا الاسم الشخصى الذى اشتهر به، والذى يلائم ميله إلى العصور الوسطى، رغم أدلة «سبريتسما» الذى أوضح ـ فى أطروحته الرائعة ـ أنه، فى حقيقة الأمر، لم يوقع بهذا الاسم إلا نادرا(Cargill Sprietsma, **Louis Bertrand**, Thèse,Champion, 1926, p. 3-5)

(١٧٣) أوضح «سبريتسما» ـ مستندا إلى شهود آخرين ـ أنها كانت منظومة، وليست نثرا، تلك التى تلاها «برتران» ذلك المساء. وهو مالايهم كثيرا على أية حال: فالأساس هو أن «سانت ـ بوف» قد عرف «الأناشيد الغنائية النثرية» لـ «جاسبار»، بل حصل على المخطوط لفترة ما بين يديه (سبريتسما، مرجع سابق، ص ص ١٢٤، ١٣٠).

(١٧٤) **A Monsieur Sainte-Beuve, Gaspard de la Nuit,** **Mercure de France**, 1911, p.188, والمقطوعة تحمل تاريخ ٢٠ سبتمبر ١٨٣٦.

(١٧٥) انظر لالو : **Vers une alchimie lyrique,** Les Arts et le livre, 1927(Sainte-Beuve, Bertrand, Nerval, Baudelaire)

وفيما بعد، ذهب «مارسيل جان» و «أرباد ميزيى» إلى وضع «جاسبار الليلى» فوق قصائد «بودلير» النثرية، الذى حاول ـ عبثا ـ الارتقاء إلى مستوى تركيبة برتران (**Genése de le pensée moderne,**Corréa,1950, p.48).

(١٧٦) فى **La Bouteille à la Mer**, n°48, octobre 1945.

(١٧٧) انظر ـ على سبيل المثال ـ ماكس جاكوب فى **Cornet à Dés**, Preface de 1916, Stock, 1923, p. 17; **Le Centenaire du poéme en Prose** (Le Temps, 25 août, 1942) عن دم. شابلان فى كتابه **Anthologie du poéme en prose,** Julliard, 1946.

(١٧٨) ثلاث ورقات مزدوجة موجهة إلى الناشر «راندويل» يستعيدها «ب.جيجان» فى طبعته لـ «جاسبار الليلى»، المنشورة طبقا لمخطوط المؤلف، بايو ١٩٢٥، ص ٢٧٠، Payot, 1925, p. 270.

(١٧٩) ونعلم أن جاسبار الليلى يتضمن ستة كتب: المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وحظوته، الوقائع، أسبانيا وإيطاليا، سيلفى، إضافة إلى بضع قصائد منفصلة، مقتطفة من مذكرات المؤلف.

(١٨٠) حول «جمعية الدراسات»، والدور الذى لعبه برتران فيها، انظر: (Sprietsma, Louis Bertrand, p. 50-70.) ويشير «سبريتسما» - أيضا - فى بداية أطروحته الثانوية (édition des Œuvres poétiques de Bertrand, Champion, 1926) إلى التقارب بين أناشيد «أتالا» الهندية وقصائد «جاسبار الليلى».

(١٨١) قارن بما يلى، لدى إيرادنا لنص «أكتوبر».

(١٨٢) قرأها فى «جمعية الدراسات» عام ١٨٢٨ (قارن Sprietsma، مرجع سابق ص٥٣). لماذا ترجم «برتران» الأناشيد الغنائية نظماً، رغم أنه كان يفكر - سلفا - فى كتابة «أناشيد غنائية نثرية»؟ ذلك - ولاشك - حتى لا يزاحم الترجمات النثرية للويف فيمار، وربما - أيضا - لأنه كان يبحث - فى هذه الفترة - وعلى غرار «فيكتور هوجو»، عن صياغات أصيلة للأناشيد الغنائية المقطعية فى الشعر المنظوم (لقد كتب - على أية حال - ثلاثا منها حول «ديجون» تتميز بإيقاع غريب ومتقافز).

(١٨٣) Ballades, légendes et chants populaires de l'Angletterre et de L'Ecosse، وترجمها Loève - Veimars, Renouard, 1925, p.160.

قارن - بشكل خاص - فى حورية البحر: رجتنى أن أضع خاتمها فى إصبعى، كى أصبح زوجا لإحدى حوريات البحر Ondine، فى Gaspard de la Nuit, Mercure de France, 1911, p 111).

(١٨٤) انظر - فى هذا الموضوع كتاب L. Reynaud, Le Romantisme. Ses origines anglo -germaniques, Coin, 1926.

(١٨٥) عبارة «السمندل» التوجيهية مستعارة من «تريلبى Trilby»، ويمكننا أن نقارن ما ورد فى «السمندل» - «كانت أغصان الكرمة تالفة، وزحفت الشعلة نحو الجمر - بما ورد فى «تريلبى»: «شعلة الجمرات خبت، وجرى ضوء أزرق فوق الجمرة المنطفئة، وتلاشى».

(١٨٦) Smarra, éd. des Quatre Vents, 1946, p. 76.

(١٨٧) Scarbo, Gaspard de la Nuit (Mercure de France, 1911, p. 97).

(١٨٨) La Cha:nbre Gothique, Gaspard, p. 96. وبدا «سمارا»، هما - أيضا - «مسلحتان بأظافر من معدن أرفع من الصلب، تخترق اللحم دون أن تقطعه، تمتص الدم بطريقة مضحكة مصاص الدماء الغادرة» (Smarra. p. 76)

(١٨٩) حول «هوفمان»، قارن أطروحة «كاستيكس» الحديثة Le Conte fantastique en France de Nodier á Maupassant (Corti. 1951), et Breuillac. Hoffmann en France . Revue d'Histoire Littéraire. 1906- 1907.

ويبدو أن «برتران» قد عثر على الفكرة الأولية لـ «سكاربو» - وفقا لبروياك - فى إحدى «الحكايات الليلية»، وهو - مثل «هوفمان» - «يسعى للوصول إلى امتزاج الفنون، إنه يحاول أن يجعل القارئ يشعر - إزاء نثره الموزون - بانطباع مماثل لذلك الذى يحس به أمام لوحة أو عند سماع عمل موسيقى» (R.H.L..1907, p. 99). ومع ذلك، فإن مسألة التواريخ تدفعنا إلى التعامل باحتراس شديد فيما يتعلق بهذا التأثير.

(١٩٠) انظر Sprietsma.p.95. وهذه الأشعار من أوائل ما كتبه «موسيه».

(١٩١) انظر الفصل الذى كتبه سبريتسما حول Bertrand et le Provincial, p. 88- 103.

(١٩٢) Le Provincial, 12 septembre 1928 (Sprietsma, p. 92).

ولنذكر أن «برتران» - إذا ما كان قد أبدع النوع - فإنه لم يبدع اسم قصيدة النثر، الذى لم يستخدمه فى أى موضع.

(١٩٣) Espagne et Italie, livre V de Gaspard. هل يجب أن نذكر les Etudes françaises et étrangères de E. Deschamps, وبعض Orientales, les Contes d'Espagne et d'Italie de Musset

(١٩٤) «لقد نقلت لى الشغف بالعمارة القوطية.. إن مدينتى التى ولدت فيها تظهر أمام عينى فى هيئة جديدة، وأسير فى الشوارع، وأنا أتهجى كل منزل، مثل رجل يبدأ فى تعلم القراءة. وأتفحص - الآن - بنشوة تمتلئ بالفضول الذى لا يوصف، العديد من كنائسنا، حيث سمعت القداس مئات المرات، دون أن أعرفها». (Lettre citée par Marsan, Mercure de France, 1er mars. 1925).

(١٩٥) «جاسبار الليلى»، ص ٤٧. ويلمح «سانت - بوف» - هنا - إلى فصل من رواية «نوترام دى بارى»، يحمل عنوان «باريس على جناح طائر» Paris á vol d'oiseau (livre III, ch. 2).

(١٩٦) منذ ١٨٢٧، حدثه «روسينيو» - وهو صديق «برتران» - عن «المعمار القوطى» لكنيسة شومون، التى تستطيع أن نرى فيها «أشكالا من «الجروتيسك» لقديسين محبوسين فى كوات مكدسة بتماثيل غريبة». (Sprietsma p.34)

(١٩٧) Préface de Cromwell (1828) publiée par Maurice Sauriau. 1897, p. 199.

(١٩٨) السابق، ص ٢٠٠.

(١٩٩) Gaspard de la Nuit, Introduction, p. 14. واسم «تيى» هذا تسمى به - كما يقول «برنار» - عدة أنهار صغيرة، تروى السهل بين «ديجون» و «الساؤون».

(٢٠٠) Jean des Tilles (Gaspard, p. 73).

(٢٠١) قارن - على سبيل المثال - Marion , Légendes et traditions populaires de la Côte d'Or, Lumièr, Dijon, 1929.

(٢٠٢) «فى زمن آخر، كان سيشعر برائحة الأشياء المحروقة، إذ أن العمل الكبير - الذى كان مشغولا به - كان يمكن أن يقوده إلى المشنقة أو المحرقة (lettre de F.Bertrand `a M. Chubeuf, 1886, Sprietsma, p. 232-235). وقارن فى «جاسبار الخيميائى»، ص ٦١، وفى «حورية البحر» التلميح إلى «مثلث النار، والأرض، والهواء(ص١١٢).

(٢٠٣) انظر فى «اللذة La Volupté (Œuvres en vers de Bertrand, thèse secondaire de Sprietsma) والأناشيد الغنائية الثلاثة عن ديجون (ص.٣٠، ٣٢). وفى مقدمة «جاسبار» يرسم «برتران» تخطيطاً للوحة مفعمة بالحياة، لديجون القديمة منذ القرن الرابع عشر حتى الخامس عشر.

(٢٠٤) قارن Gaspard, Introduction, p. 29, et le clair de Lune, p. 104.

(٢٠٥) قـارن Un Rêve (Gaspard, p. 107).

(٢٠٦) قـارن La Ronde sous la Cloche (Gaspard, p. 105)

(٢٠٧) وبالتحديد، بهدف السخرية من هذا التعسف فى استخدام «الطابع المحلى»، تسلى «مريميه» ـ كما سيقول عام ١٨٤٠ ـ بأن يكتب الـ «جوزلا»، وهى ذات «طابع» محلى لا يقل أصالة.

(٢٠٨) مثل «مقبرة فونتين (1827) Le Cimetière de Fontaine» أو «الحج إلى نوتردام فى إيتـان (1828) Notre Dame de l'Etang» اللتين يصف فيهما «برتران» «الطلاء العذب للحقول وسقف الضيعات الصغيرة».

(٢٠٩) قارن... «أحببته، وعيناى محمرتان من كثرة البكاء» p. 96 Scarbo، وفى أعماق سريرى كنت أرصد فى هلع اثنى عشر صوتا (La Ronde sous la cloche, p. 105).

(٢١٠) من المفيد أن نعرف أن «بينيو» ـ مدير «الكوليج» (مدرسة ديجون الثانوية)، حيث درس «برتران» حتى عام ١٨٢٧ ـ كان قد قدم، عام ١٨٢٥، إلى أكاديمية ديجون، بحثا حول «رقصات الموتى»، نشر عام ١٨٢٦ (قارن، ملحوظة Spriestma, p.30 et 82).

(٢١١) Gaspard, p. 97.

(٢١٢) الرحيل إلى محفل السبت Départ pour le Sabbat (Gaspard, p. 64).

(٢١٣) أصابع اليد الخمسة Les cinq doigts de la main (Gaspard, p. 56).

(٢١٤) المرهف Le Raffiné (Gaspard, p. 77).

(٢١٥) جاسبار Gaspard, p. 80.

(٢١٦) السيد جان Messire Jean (Gaspard, p. 81).

(٢١٧) قارن عنوان الكتاب الأول لجاسبار : المدرسة الفلمنكية، والفنانين المذكورين فى المقدمة. لقد ترك «برتران» رسوما تخطيطية على طريقة «هوجو»، وطبعة «بوس» لجاسبار (١٩٢٠) تضم رسما تخطيطيا. ويحكى أخوه «فريدريك» أنه كان «يرسم أشخاصا مشنوقين بالفحم والطباشير الأحمر على حوائط الممرات (قارن Sprietsme p. 232-235.

(٢١٨) قارن هذه العناوين الدالة : «صعاليك الليل»، «سرينادة»، «قداس منتصف الليل»، «ضوء القمر»، «الليل بعد معركة..»، دون ذكر «جاسبار الليلى». ومع الرومانتيكية، ولد هذا الحب لليل، فى القرن الثامن عشر (قارن Van Tieghem, La Poésie de la Nuit et des Tombeaux au XVIIIe siècle, 1921)، وقد تطـور ـ فى آن ـ على الصعيد الفنى والنفسى.

(٢١٩) مقطوعة بتاريخ ١١ أبريل ١٨٢٨، نشرت فى «لوبروفنسيال Le provincial» فى ١٢ سبتمبر ١٨٢٨. وقد أعيد نشر غالبية هذه النسخ الأولى فى Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand, Crès, 1929.

(٢٢٠) قصيدة منشورة فى «لوبروفنيسيال Le provincial»، ١٢ سبتمبر ١٨٢٨.

(٢٢١) نشرت «قلعة مولجاست (sic) La Citadelle de Mollgast» فى «لوبروفنسيال Le Provincial» فى ٨مايو ١٨٢٨.

(٢٢٢) ذكر «بيتى» هذا النص ـ لأول مرة فى le Bulletin de l'Académie Delphinale, 1865, p. 299. وأعاد «سبريتسما» نشره فى «مقدمة» Préface des Œuvres Poétiques de Bertrand.

(٢٢٣) تتضمن قصيد «البرصاء» لبرتران (جاسبار، ص ١٣٩) عبارة توجيهية تقول : لا تقترب قيد أنملة من هذا المكان، فهنا بيت البرصاء القذر (قصيدة البرصاء القديمة) وهى تتعلق ببرصاء «سان جاك دى تريمولوا» فى ضواحى «ديجون».

(٢٢٤) إشارة إلى الديجونى الشهير «جاكيمار دى نوتردام» الذى يتذكره «برتران» فى مقدمة «جاسبار»، ص٢٩.

(٢٢٥) ضوء القمر Le Claire de Lune, p. 103.

(٢٢٦) هل تأثر «برتران» بـ «أنشودة غنائية إلى القمر» الشهيرة لموسيه؟

(٢٢٧) Das Französische Prosagedicht, Hambourg,1929, p. 15.

(٢٢٨) «مغامرة ألويزيوس برتران، الزجاجة فى البحر، أكتوبر L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer, octobre, 1945:

«كل السحر غير المحسوس للحالة البدائية قد تلاشى».

(٢٢٩) وبالمقابل، يمكننا أن نقرأ فى أشعاره شكاوى مؤثرة حول مصيره. على سبيل المثال فى «شكوى»، عام ١٨٣٨ .p (Œuvres Poétiques 102)، وفى «حياة أخرى» المكتوبة عام ١٨٤٠، بعد خمسة عشر شهرا قضاها فى المستشفى (السابق، ص ١٠٨) :

واحسرتاه! لم أعد سوى ظل
يتكشف فى شحوبه،
هائم، فقير، مريض وكيب
فى صحراء ألمى!

ونستطيع أن نقرأ ـ أيضا ـ فى أشعار «برتران»، عام ١٨٢٨، عدة تلميحات غامضة إلى ما يسميها «فتاة النجع».

(٢٣٠) فى الكتاب السادس من «جاسبار»، سيلفى، ص ١٧٠.

(٢٣١) ذكره «سبريتسما»، ص ص ١٣٩، ١٤٠.

(٢٣٢) مكتوبة عام ١٨٣٨، خلال إقامة «برتران» فى المستشفى، حيث كان يحتضر، وكان قد ارتبط بصداقة دائمة وحارة ومتبادلة بدافيد، الذى سبق أن قابله عند «راندويل»(Sprietsma, p. 203-204)

(٢٣٣) **Histoire de la langue française**, t. XII, **L'époque romantique**, p. 285.

(٢٣٤) جاسبار الليلى، **Gaspard de la Nuit**, p. 33.

(٢٣٥) خطاب إلى David d'Angers فى ١٨ سبتمبر مذكور فى A. Séché, **Les derniers jours d'Al. Bertrand** (Mercure de France, 15 mai 1905).

(٢٣٦) **Vers une Alchimie Lyrique** (Les Arts et le livre, 1927p. 45).

(٢٣٧) تعليمات «برتران» إلى الناشر «راندويل» : ثلاث ورقات مزدوجة، أوردها «ب.جيجان» فى طبعة **Gaspard de la Nuit**, payot, 1925, p. 263-265.

(٢٣٨) بودلير، فى «أخلاقيات اللعبة **Morale du Joujou**» (قصيدة مستمدة من مقالة)، و«مالارميه» فى «مشهد موقوف **Un Spectacle** Interrompu» ونذكر لمالارميه المقالات التى وصفها بأنها أوائل باريس، الرائعة والشكل الوحيد المعاصر، لأنها ـ منذ زمن بعيد، وإلى هذا الحد أو ذاك ـ قصائد، هكذا ببساطة، غنية، بلا قيمة.

«والمأخذ النقدى، فى اعتقادى، هو اعتبارها ـ فى صالة التحرير ـ نوعا مستقلا» (La Musique et les Lettres, Notes; Œuvres de Mallarmé, Pléiade, p. 665.

(٢٣٩) يذكره «سبرنشما» فى أطروحته، ص ١٤٩.

(٢٤٠) «جاسبار الليلى»، ص ١٧٥.

(٢٤١) سبق ورأينا هذا النسق لدى «بارنى» (الأغنية الثامنة)، ولدى «شاتوبريان» (أغنية حب إلى أتالا).

(٢٤٢) هذا البناء المتماثل لا نجده فى النص الأول، نص عام ١٨٢٩ (قارن بما سبق)، ويبدو أن «برتران» قد استخدمه بطريقة أكثر منهجية.

(٢٤٣) «جاسبار « الليلى»، ص ٨٥.

(٢٤٤) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٢٤٥) فى قصيدة «عندما أكون عشرين أو ثلاثين شهراً..» **Quand Je suis vingt ou trente mois...**, (**Odes**, livre IV,10 ; **Œuvres** , Pléiade, t. I. p. 544).

حيث يعلن ـ فى البداية ـ موضوعاته المختلفة (وهى ما أشدد عليه) التى سيطورها فيما بعد، فى كل مقطع:
إلى الصخور أشكو ذلك.
إلى الغابات، إلى الكهوف، إلى الأمواج.

(٢٤٦) «جاسبار الليلى»، ص ١٢٩.

(٢٤٧) «جاسبار الليلى»، ص ١٥٢.

(٢٤٨) أوضحه فى «الغسالات» (١٨٢٨)، حيث تنتهى أربعة مقاطع ـ من ستة ـ بنفس الكلمات:

«فى المياه... فى مجرى المياه....، على شاطئ المياه «(أعيد نشر «الغسالات» فى مقدمة طبعة Asselineau, 1868). ونجد النسق نفسه فى «أغنية ناهاندوف»، حيث تنتهى جميع المقاطع بجملة «ناهاندوف، أيتها الجميلة ناهاندوف!»، وفى الكثير من الأناشيد الغنائية الأجنبية، ومن بينها «جوك دازلدين».

(٢٤٩) قارن بما سبق، ص ٤٩ من الأصل.

(٢٥٠) «جاسبار»، ص ٢٠٠.

(٢٥١) المرجع السابق، ص ١٧٩.

(٢٥٢) المرجع السابق، ص ٦١.

(٢٥٣) «ولاحظت فى رعب أن عينيه كانتا فارغتين، رغم أنه بدا كأنه يقرأ، وأن شفتيه كانتا جامدتين، رغم أننى سمعته يصلى، وأن أصابعه كانت عاريةً من اللحم، رغم أنها كانت تلمع بالجواهر!» («جاسبار»، ص ١١٠).

(٢٥٤) «جاسبار»، ص ١٨٠ (والمقاطع الأربعة، المتضمنة فيما بين الاستهلال والختام، مبنية بطريقة واحدة، ومقسمة إلى أربعة أجزاء منفصلة بالخطوط الصغيرة).

(٢٥٥) «جاسبار»، ص ١٠٧.

(٢٥٦) سكاربو، «جاسبار»، ص ٢١٧ و وقارن خاتمة «كمان جاميو الأوسط»: «ليذهب إلى الجحيم جوب هائز العواد الذى باع لى هذا الوتر! صرخ معلم جوقة لترتيل وهو يضع الكمان الأوسط المليء بالغبار فى علبته المتربة ـ كان الوتر قد انقطع» (جاسبار، ص ٥٨).

(٢٥٧) الجنون، (جاسبار، ص ٩٩). وقارن ـ على سبيل المثال ـ لدى «لافونتين»: يصل الرجل صاحب الكنز، ويجد نقوده ضائعة.

(٢٥٨) «جاسبار»، ص ٧٧.

(٢٥٩) «طموح بتفاخر، مثابر بحكم الضرورة، لكنه كسول... فى مرح! خطيب عند الخطر، شاعرٍ عند الراحة، موسيقى حسب المناسبة، عاشق فى هبات طائشة، شاهدتُ كل شىء، وفعلتُ كل شىء، واستنفدتُ كل شىء..» (**Le Mariage de Figaro**, acte V, sc. 3) . وسواء تعلق الأمر بـ «فيجارو» أو بـ «المرهف»، ألا يقوم الإيقاع ـ وحده ـ بإبراز الشخصية، بدقته وطلاقته؟

(٢٦٠) «الدورية تحت الجرس **La Ronde sous la cloche**, p.105».

(٢٦١) ص ١٦٤.

(٢٦٢) ص ١٨٠.

(٢٦٣) باتسجان يتوافق مع الهبوط، وهى موحية، لا بسبب صوتياتها فحسب، ولكن ـ أيضاً ـ لمعناها، رغم عدم التناسب الواضح للألفاظ.

(٢٦٤) «الأغصان الصغيرة **Les Rameaux**» (١٨٢٩)، (**Œuvres Poétiques**, de Bertrand, p.53). ويمكننا أن تدرك ـ هنا ـ مدى قصور البيت المكون من ثمانية مقاطع فى الإيحاء بالسوداوية أو التأمل.

(٢٦٥) «الغرفة القوطية **La Chambre Gothique**» (جاسبار، ص ٢٥).

(٢٦٦) فى حين أن القطع العادى، الذى يحدث قبل الـ «e» الصامتة يعمق الإيقاع، ولا يحدث قطيعة: ...les monta /gnes, les prés وسترى أمثلةً فيما يتعلق ببودلير و«دوروتيه الجميلة»، فيما بعد.

(٢٦٧) «الرحيل إلى محفل السبت»، ص ٦٣. واستخدام كلمة من مقطع واحد ... «l'os» (عظمة) لهو بليغ أيضاً.

(٢٦٨) قارن ـ فى **la Viole de Gamba** ـ نهاية المقطع المذكور من قبل، هامش ٢٥٦.

(٢٦٩) «هارلم» **Harlem**, p. 46.

(٢٧٠) ص ٧١.

(٢٧١) «إن لم يكن، مع صفير جهاز التقطير المتلألئ...» الخيميائى-L'Al) chimiste, p. 61) ويمكننا أن تراجع ـ فى كتاب **Les Vers Français de M. de Grammont, Delagrave** كل الجزء المخصص لـ «الأصوات كوسائل تعبيرية»، الذى يظل صائبًا.

(٢٧٢) ص ١٣٩.

(٢٧٣) «جاسبار»، ص ٥٨. وكلمتا **gargamelle, gargouille** اللتان صاغتهما اللغة الشعبية، هما كلمتان صوتيتان حقيقيتان، تقلدان الأصوات الصادرة من الحلق.

(٢٧٤) «الغرفة القوطية»، ص ٩٦.

(٢٧٥) ص ٥٦.

(٢٧٦) ص ٥١.

(٢٧٧) ديدرو، صالون ١٧٧٦، مقال **Lautherbourg**.

(٢٧٨) خطاب إلى M.Chabeuf مذكور فى أطروحة «سبريتسما»، ص ٢٣٤.

(٢٧٩) A. Petit, **Louis Bertrand, Souvenirs de Dijon (Mémoires de l' Académie Delphinale, 1865).**

(٢٨٠) نشر فى «لو بروفنسيال Le provincial»، مايو ١٨٢٨، وذكره B.Guégan dans **Le Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand,** Paris, La Sirène, 1923.

(٢٨١) «قلعة ولجاست» **La Citadelle de Wolgast** (sic), p. 210.

(٢٨٢) الشئ نفسه فى «هارلم» و «البجعات التى ترفرف حول ساعة المدينة، تضرب بأجنحتها»، سيتم اختصارها إلى «البجعات التى تضرب بأجنحتها»، و«عاشق الحديقة» سيحل محلها «بائع الزهور»، على نحو أكثر دقة، وأقل انتماءً «للقرن الثامن عشر».

(٢٨٣) «مشهد هندوستانى» **Scène i::doustane** (يحمل تاريخ) ١٨٢٦، وأعاد «سبريتسما» نشره، ص٥٩؛ وهذه المقطوعة التي نشرت فى **Société d'Etudes**، عام ١٨٢٧، هى أول «قصيدة نثر» لبرتران.

(٢٨٤) خلال مروره فى ديجرون، كتب «سانت ـ بوف» إلى «هوجو» فى ١٣ أكتوبر ١٨٢٩، أنه رأى «الأرمانسون Armançon» الذى تغنى به «برتران»، وهو ما يثبت أنه يتذكر «الغسالات».

(٢٨٥) تذكر بشكل خاص، المظهر المتقطع للجملة الثانية: ما ينساب/ يشكو ويضحك، وتفعيلات الأنابيست anapeste فى الخاتمة: تحت الضربات / العنيفة / للمقرعة، التى توحى بإيقاع منتظم، وتكرار الصوت نفسه، صوت المقرعة (تحت الضربات العنيفة المتكررة).

(●) «الأنابيست» : تفعيلة فى الشعر اليونانى واللاتينى، على وزن فعلن.

(٢٨٦) **L'Aventure d'Aloysius Bertrand, la bouteille à la mer,** octobre 1915.

(٢٨٧) يمكننا ـ على سبيل المثال ـ أن نقارن بين الاستدعاءات المحددة، والمحدودة لبرتران فى نصى «محفل السبت»، فى «جاسبار» **(Départ pour le Sabbat, p. 63; L'Heur du Sabbat, p. 115)** والدوامة الهائلة فى «محفل السبت لهوجو (فى Ballades)، التى أغرى إحكامها «جوستاف دوريه».

(٢٨٨) نستطيع أن نرى نموذجًا لهذا الاقتصاد فى الأساليب فى الحوار الصامت، الذى يرد فى «صحبة عظيمة» (جاسبار، ص ١٣٨)، حيث تحل الإيماءات محل الكلمات.

(٢٨٩) حورية البحر **Ondine, p. 112**.

(٢٩٠) ساعة محفل السبت **L'heure du Sabbat, p.116.**

(٢٩١) الإنذار **L'Alerte, p.160**. يجيب «برتران» ـ مقدمًا ـ على الأمنية التى سيصوغها «هويسمان»، عن قصيدة النثر، بأنه يرى «الصفة وقد وضعت بطريقة ماهرة وقطعية تمامًا، بحيث لا يمكن ـ شرعيا ـ تغييرها **(A Rebours** [1865], éd. Fasquelle, 1903, p. 265).

(٢٩٢) إنه الاختيار، والموقع، والكلمات ذات المقطع الواحد (أبيض، أزرق) ما يمنح العبارات مظهرها المتقلب والمتقطع **(Ondine, p. 112)**.

(٢٩٣) يتحدث «تراهار Trahard» ـ فيما يتعلق بمريميه ـ عن «جمالية الحد الأدنى» **(La Jeunesse de Mérimée,** Champion,1921**)**.

(٢٩٤) انظر ـ فيما يلى ـ ص ٣١٦ (من الأصل الفرنسى).

(٢٩٥) فى «مكتب خدمة المساء **l'Office du Soir**» ـ على سبيل المثال، حيث يتم التمييز ـ رغم هذا ـ بين أجزاء اللوحة الثلاثة بشكل طباعى.

(٢٩٦) الدورية تحت الجرس. **La Rond sous la Cloche, p.106**

(٢٩٧) ص ٥٧.

(٢٩٨) «الماسونى **Le Maçon**»، ص ٤٨.

(٢٩٩) **L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer,** octobre 1945.

(٣٠٠) إنه يوصى الطابع بأن يضع «مساحات بيضاء واسعة بين المقاطع»، كما لو كانت مقاطع من الشعر المنظوم «(نسخة من الورقات الثلاث المزدوجة، الموجهة إلى الناشر «راندويل»، **Gaspard de la Nuit,** éd. Guegan, chez Payot, p. 270).

(٣٠١) **Les Contemplations, Autrefois, Livre I** (piece dattée de1834).

(٣٠٢) فى نص بتاريخ ١٨٣٩، «الشاعر والناثر»، وأعيد نشره فى المؤلفات المنشورة بعد الوفاة.

(٣٠٣) انظر ما سبق، ص ٤٠ من الأصل.

(٣٠٤) La Couronne Littérataire, Janet. 1837.

هو «كتاب الاستفتاحات» المقسم إلى محاولات، وانطباعات، وأوصاف، ولوحات، إلخ.

(٣٠٥) نشرت عام ١٨٣٤، وقد نشر «لوهير Le hir» ـ لدى «كولان» عام ١٩٤٩ ـ طبعةً محققة، هي التي أستمد منها اقتباساتي.

(٣٠٦) هذه الخاتمة «الوطن هنا ليس بعيداً..» ـ التي تمهد «الحديث» الختام: «وجعلوني أرى الوطن..»، يمكن مقارنتها بشعر «لامارتين» في «الخلود» (١٨١٧): «الأرض منفانا، والسماء مثوانا».

(٣٠٧) يذكرنا «دخان بعض الأكواخ القش «بالسونانا الشهيرة لـ «دي بيللي»، ذلك المشهد الغريب الذي لا يمكن لجماله أن يؤثر في المنفيّ في «ميللي» : «... رأيت سماواتٍ لازوردية... رأيت جبالاً.. ولم يكن قلبي هنا! «أما موضوع الإنسان المرتحّل الضال، فبدءاً من «جيرمي» («quasi viator», XIV,8) وصولاً إلى «رينيه» لشاتوبريان: إن «لامنيه» يستغل مجالاً أدبيًا مشتركًا، كان يشعر به ـ حقًا ـ بصورة متقدة (انظر خطابه إلى السيدة «شنفت»، ١٣ يناير ١٨٣٤).

(٣٠٨) «هذه الأشجار الجميلة.. وهذا الجدول ينساب الهويني، وهذه الأغنيات عذبة» (أبيات ٥ ـ ٦ ـ ٧)، «رأيت عجائز.. رأيت فتياتٍ شابات.. رأيت فتيةً شباناً» (أبيات ٩ ـ ١٠ ـ ١١) «أحاديث مؤمن Paroles D'un Croyant Colin. 1949, p.270 - 271.

(٣٠٩) هنا ـ على سبيل المثال ـ كلمة وطن patrie (أبيات ١٢ ـ ١٤). أحيل إلى أطروحة «لوهير Le Hir» حول «لامنيه» الكاتب Lamennais écrivain.(Colin, 1949, p. 273-274). وإلى «جوس Jousse»، الذي يرى فيها طريقة في الأسلوب الشفاهي.

Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbe-moteurs,Beauchesne, 1925).

(٣١٠) والتي يذكر «لوهير» عدة أمثلة لها، مرجع سابق ص ص ٢٦٦، ٢٧١. ولنسجل ـ من الآن ـ أن التكرارات المنتظمة للنغمة والأصوات المتوازية يمكن لها ـ في النثر ـ أن تقدم المعادل لأبيات لشعر الموزونة والمقفاة. وسندرس هذه الأساليب «الدائرية» وقيمتها في الفصل المخصص لـ «جماليات قصيدة النثر» (قارن فيما يلي، ص ٤٥٠ (من الأصل و sq).

(٣١١) Essais de morale et de critique, 175, cité par Le Hir, Paroles d'un Croyant, éd. Colin, Avant Propos, p. VII.

(٣١٢) قارن بـ «الرؤى» العديدة التي ذكرها «لوهير»، Lamennais écrivan , p. 320 et sq.

(٣١٣) Vision d'Hébal .1831, p.1 : Antistrophe, p.22 .

(٣١٤) السابق IX. Antistrophe, p. 104. وفي «اليهود» هذا الجزء الأخير، بعد احتضار العالم، «تُرد المادة إلى عدم»، ويتوحد الإنسان «مع الوسيط».

(٣١٥) قارن بما سبق، ص ٣٦ من الأصل الفرنسي.

(٣١٦) كتب إلى «مونتالمبير»، في ١٦ مايو ١٨٣٣: «قبل أن أقرأ ميكيفيتش، كنت قد بدأت عملاً صغيراً من نوع شديد التماثل معه». وبالنسبة لديكاهور، استرجع «لامنيه» ـ تحت تأثير «ميكيفيتش» ـ «بضع صفحات كان قد بدأها حقاً، لكنه تركها» (Maurice de Guérin, Bloud et Gay, 1932, p. 271). ويذكر «لوهير» أن «لامنيه «كتب» نشيد الموتى» في شكل آيات منذ عام ٨٢٩ (Lamennais écrivain, p. 253) .

(٣١٧) خطاب إلى أخته «أوجيني»، ٢١ يونيو ١٨٣٣. وعلى أية حال، كتب «لامنيه» «نشيد إلى بولندا» نثراً، وقد أضيف إلى ترجمة «مونتالمبير».

(٣١٨) على سبيل المثال، Les Paroles XIII et XIV la Parole XXXIII.

(٣١٩) «ضباب رمادي وثقيل» يغطي «سهلاً عارياً» (Parole XIV, éd. Colin, p. 145). و «خرير مخنوق» يعلن ـ على الشاطئ ـ قدوم العاصفة (Parole XXIV, p. 187) وهو ما يمكن أن يكون انعكاسات لانطباعات من بريتون.

(٣٢٠) Parole XIX, p. 167.

(٣٢١) Parole XXI, p. 175.

(٣٢٢) Revue des Deux Mondes 1[er] mai 1934, p. 355.

(٣٢٣) انظر ـ على سبيل المثال ـ وصف الصيد على ضفاف نهر الدونيز X1

(٣٢٤) «كانت روحه تموج وتطفو على صوت الأثر المائي للسفينة» (Les Pécheurs, XVI).

(٣٢٥) نمط عبارات من قبيل «كان جزر الموج يحفر في البحر الهادئ أودية صغيرة، حيث كان يتلاعب طائر العاصفة، المتأرجح في رشاقة على الأمواج اللامعة والرصاصية» (XVI)، يشعرنا ـ على الفور ـ بتمايز الأسلوب في العملين. وحتى الأجزاء غير الوصفية الصرفة (من قبيل الجزء الأخير، الواحد والعشرين، حول موضوع الموت)، فهي، بسبب بنيتها وأسلوبها، أكثر سلاسة وموسيقية من «الأحاديث».

(٣٢٦) Notice sur M. de Guérin en tête de l'édition des Œuvres de Guérin faite par Trébutien en 1861.

(٣٢٧) Journal, 8 mars 1633; éd. des Œuvres de Guérin, Schneegans, Bibliotheca Romanica, p. 83.

(٣٢٨) Eod. loc., 28 mars, p. 39.

(٣٢٩) Eod., loc. 25 avril, p. 49. وقد أوضح «ديكاهور» تماماً (Maurice de Guérin, Bloud et Gey,1932) كل ما تدين به «النزعة الطبيعية» لجيران إلى «لامنيه» أيضا (ص ص ٢٠٩، ٢١٨): إن فكرة الخلق باعتبارها «مناولة عظيمة»، تغمر الإنسان في الحياة الكونية، هي مركز «فاتحة فلسفة»، الذي ظهر عام ١٨٤٠.

(٣٣٠) «دوران الحياة» (٣٠ مارس ١٨٣٣)، «تيار الحياة» (٥ أبريل ١٨٣٣)، إلخ. ويتحدث «دي جيران» إلى «باربي دورفي» عن هذه الكلمة التي ـ كما يقول ـ هي «إله خيالي، طاغية، يسحره ويغويه..» (11 avril, 1838, Œuvres, p.288).

(٣٣١) **Journal**, 30 mars 1833,p.40.

(٣٣٢) **Maurice de Guérin et le poéme en prose**, Belles Lettres, 1932, p. 52.

(٣٣٣) «كان جيران ـ وقتئذ ـ فى «فال دارجينون»، لدى «هيبوليت دى مورفونييه».

(٣٣٤) 10 décembre 1831, **Œuvres,** éd. Schneegans, p. 97.

(٣٣٥) **Œuvres**, p. 319-320.

أصبح «جيران» يشكو ـ الآن ـ من أنه، أحيانا، معزول، ومفصول عن أية مشاركة فى الحياة الكونية»، ص٩٢.

(٣٣٦) **La Psychanalyse de l'Art,** p. 215.

(٣٣٧) وعلى نحو خاص «أوفيد» الذى درسه «جيران» للحصول على شهادة الأستاذية l'agrégation فى شتاء ١٨٣٤. وبالنسبة للمصادر القديمة لـ «السنتور» و «راهبة باخوس»، انظر مقدمة «ديسكاهور» للطبعة التى أصدرها للقصيدتين. لكن «السنتور» عمل أقل عمقا بكثير من «راهبة باخوس».

(٣٣٨) انظر ما سبق ص ٤٦ من الأصل. وقد اعترف «آبيل ليفران» ـ الذى كان أول من أشار إلى التقارب ـ بأن التشابه لا يزيد عن العنوان فحسب (**M.de Guérin**, Champion, 1910, p. 151).

(٣٣٩) فى **Notice** حول موريس دى جيران، فى مقدمة طبعة تريبوتيان لمؤلفاته.

(٣٤٠) قارن مع برنار داركور، سبق ذكرى، ص١١١ Bernard d'Harcourt. لكن «سانت ـ بوف» يعارض، على أساس أخلاقى ومسيحى صرف، حياة الحس وحياة الروح لدى الرجل المزدوج.

(٣٤١) أكده «برنار داركور»، سبق ذكره، ص١١٨، انظـــــر الفـصـل الخاص عن «سانت ـ بوف»، ص ص ٨٠، ١٢٢.

(٣٤٢) **Le Réve chez les romantiques, allmands;** Genève, 1937, p. 354.

(٣٤٣) يرى «زيرومسكى» خمس «لوحات» فى «السنتور»، ويدرس فيها الفعل وأبطال الرواية (**Maurice de Guérin**, Colin, 1921, p. 199-212).

(٣٤٤) هذه القصيدة هى أطول قصيدة ذكرها «موريس شابلان» فى «مختارات من قصيدة النثر» (Juillard, 1915) وتشغل فيها تسع صفحات.

(٣٤٥) لقد صاغ «جيران» ـ على ما يقول «سانت ـ بوف» ـ «نفسية للسنتور» (**Nouveaux lundis,** III, p.158).

(٣٤٦) **Le Centaure (Œuvres,** p. 317).

(٣٤٧) قارن Bachelard **l'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de La matièrs,** Corti 1942.

(٣٤٨) رمزية المياه دائمة فى «المذكرات»، مثلما هى القصائد، قارن بتأملات ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، حيث يستحضر «جيران» «نهر الأفراح الخفية» «الذى يتقلص ـ فى فترات الجفاف الداخلى ـ إلى «خيط نحيل من الماء».

(٣٤٩) **Le Centaure** (**Œuvres**, p. 319).

وبالمثل، فعند ما شاخ «ماكاريه»، أصبح متأهبا للخضوع لمصيره الكونى، يقول : قريبا سأذهب لأمتزج بالأنهار التى تسيل فى قلب الأرض الرحب» (السابق، ص٣٢٢).

(٣٥٠) **Le Centaure (Œuvres,** p. 319).

(٣٥١) السابق، ص٣٢٠ : ولا يفيد التشديد على كل ما يمكن للتحليل النفسى أن يستخلصه من موضوع المياه هذا، والحياة ما قبل الميلاد.

(٣٥٢) نعلم أن «بروست» أيضا يلاحظ ـ لدى «ستاندال» ـ «شعورا بالارتفاع يرتبط بالحياة الروحية».

(**La Prisonnière**, Gallimard, 1923, t. II, p. 237-238).

ويستحضر «زيرومسكى» ـ بصدد موضوع المرتفعات، التى نجدها فى «كاهنة باخوس» ـ موسى فى سيناء، وإيلى على جبل الكرمل، وفاليكى على هيما فات (سبق ذكره، ص٢٥٨)

(٣٥٣) **Le Centaure** (**Œuvres,** p. 320).

(٣٥٤) «آه، يا ماكاريه! إن أنصاف الآلهة أبناء الآلهة يسطون جثة الأسود فوق المحرقة، ويستنفدون قواهم فوق قمم الجبال!... إلخ»، ص ٣٢١.

(٣٥٥) ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، ص ٩٩.

(٣٥٦) **Maurice de Guérin,** p. 379.

(٣٥٧) Pages sans titre، نشرت فى الأول من أغسطس ١٩١٠، فى **Revue de Paris** par A. Le Braz. و «جيران» ـ الذى أحب زوجة صديقه» هيبوليت دى لامورفونييه»، فى مثالية بالغة ـ يجد فى العثور عليها فى الطبيعة، حيث مادتها ممتزجة ومنتشرة : «ستتبع روحى، فى غليان عذب، انحدارها فى الطبيعة.. ألن أعثر على عطر ذكرياتك مختبئًا فى الأعشاب...؟» (**Revue de Paris,** 1[er] Août 1910, p. 460).

(٣٥٨) إنه يريد أن «يذوب فى أمان بلا حدود فى الكون».

(٣٥٩) **Œuvres,** p. 323 et 325 : صورة رمزية لدى «يوريبيديس». ويعقد «باشلار» مقارنة بين موضوع المياه وموضوع خصلة الشعر، وهما ـ الاثنان ـ رمزان للسيولة وللهجران: يكفى أن تسقط خصلة شعر، محلولة، وتنساب، فوق الكتفين العاريين، حتى ينتعش رمز الماء (**L'eau et les rêves,** p. 115). ولدينا ـ هنا، إذن ـ فى «السنتور» معادل لموضوع الماء.

(٣٦٠) تشعر كاهنة باخوس ـ وهى تهب نفسها إلى أشعة الشمس المشرقة ـ بحياتها تنمو فى ثديها «سواء فى القوة، أو الروعة» (ص ٣٢٤)، وتدور «أبللو» على الجبل، «والشمس تجرجرها» (ص ٣٢٩).

(٣٦١) شخصية «آيللو» ـ كاهنة باخوس الكبيرة ـ تشتت الانتباه، وإقامتها على جبال «بانجيه» يتم وصفها بطريقة غامضة، وتكشف ـ في موضع آخر ـ عن تناقضات في التفاصيل (وكاهنة باخوس الشابة التي تقول في البداية : «تدفقت في ثديي، يا باخوس ! (ص ٣٢٤)، تظهر ـ في النهاية ـ وهي ما تزال تجهل الله (ص ٣٣٣). وعلى العموم، فثمة فوضى ربما كان من الممكن لجيران أن يصوبها، فيما لوطال به العمر.

(٣٦٢) Nouveaux Lundis, t. III, p. 157.

(٣٦٣) وبالمثل في المقارنة مع «كاليستو» التي تطورت كثيرا على النمط الهوميري، وصورة الأنهار الجوفية (ص ٢٢٧) التي يرى فيها «ديكاهور» النقش الأدبي للعنصر النحتي لدى القدامى» (في طبعته للقصيدتين، ص ٦٢).

(٣٦٤) قارن Bernard d'Harcourt, **M. de Guérin et le poème en prose** (Belles Lettres, 1932 p. 122-160).

وحول الاتجاهات الفنية في قصائد «باريي النثرية»، انظر ماسيلي ص ٨٩ من الأصل، ولاحظ التشابهات بين بورتريهات «آيللو» و «أمايديه».

(٣٦٥) «تكشف مفردات وصور كاهنة باخوس، وبشكل خاص الإيقاعات، تخطيط «قصيدة النثر». (مرجع سابق، ص ص ٢٩٢، ٢٩٣).

(٣٦٦) النسق المفضل لـ م.دى جيران هو اللجوء إلى المفردات غير المتسقة»، كما يقول «ش.برونو» **Histoire de la langue française**, t. XII, p. 290).

(٣٦٧) ويغامر «سانت ـ بوف» في «اللذة» (في تعليقه عليه) باستخدام صياغات لاتينية «صخرة عشبية»، وسيتحدث «جيران» عن «الليالي عمياء» (ص ٣١٦)، ويستخدم الاثنان كلمة «يغذى nourrir» بالمعنى القديم (تربية، تهذيب). قارن Bernard d'Harcourt، سبق ذكره، ص٢٧٣ ـ ٢٨٣ وحول مفردات لغة «سانت ـ بوف» ـ في «اللذة» ـ يمكن الرجوع إلى **L'originalité littéraire de Sainte - Beuve dans Volupté** (S.E.D.E.S.,Paris, 1953, p. 8-12).

(٣٦٨) مرجع سابق، ص ٣٦٠. وانظر الفصل الخاص بتقنية القصائد، فيما يلي من هذا القسم.

(٣٦٩) التعبير لبرنار داركور (ص ٢٢٧)، الذي أستمد منه ـ هنا ـ بعض الاستخلاصات.

(٣٧٠) **Pensées de Joseph Delorme**, XV.

ويذكر «سانت بوف» ـ كأمثلة ـ سأم «غريب، غيور، رائع، يفيض.

(٣٧١) في «كاهنة باخوس» فقط، هؤلاء المرضعات السريات» (ص ٣٢٣)، «بضعة مصائر سرية» (ص ٣٢٥)، أضرار سرية» (٣٢٧)، «مطاردات سرية» (ص ٣٢٨).

(٣٧٢) كاهنة باخوس، ص ٣٢٨.

(٣٧٣) **Revue de Paris**, 1^er^ août 1910, p. 455. ومع تذكر «الظلال» الجهنمية للعصور القديمة، يظل المعنى المحدد لها مختلطا، ويكاد أن يكون تلاعبا بالألفاظ، مادام «جيران ـ وهو يتحدث عن ماري ـ يقول إنه يغطس في الظلام» على ضوئها، بينما هي تفر في الظلال».

(٣٧٤) ص ص ٣٢٤، ٣٢٧. والتعارض ـ على أية حال ـ مؤكد في موضع آخر للمرة الثانية، حيث نرى هذه الإشارات وهي تدخل «المسيرة الصامتة لكوكبة النجوم»، الذين ترشدهم «الأقدار».

(٣٧٥) وبالمثل، فإن الاستخدام المتكرر للجمع : الظلال، الليالي، الأرياف، يمنح الإيحاء شيئا أكثر إبهاما، ورحابة، وعمومية.

(٣٧٦) السنتور، ص ٣١٤.

(٣٧٧) السنتور، ص ٣١٥.

(٣٧٨) المرجع السابق، ص ٣١٧.

(٣٧٩) المرجع السابق، ص ٣١٩.

(٣٨٠) المرجع السابق، ص٣١٥.

(٣٨١) كاهنة باخوس، ص٣٢٣.

(٣٨٢) لابد من الإشارة إلى مؤثر الإطالة، الناتج من استخدام اسم المفعول مع «é» (وخاصة في صيغة المؤنث)، الذي يرد في نهاية جملة أو جزء من جملة: «راسين» ـ أيضًا ـ يورده في نهاية بيت الشعر: «آريان، أختي، بأي حب مجروح...

«Ariane, ma sœur,de quel amour blessée...»

(٣٨٣) حول إمكانات الفعل هذه (توريات فعلية، واسم فاعل أو مفعول)، اقرأ التحليل الرفيع لبرنار داركور، سبق ذكره، ص ص٣٤٨، ٣٥٢.

(٣٨٤) «إنه عادة ما يستخدم، ويفضل استخدام نظم أعرفه جيدا، لأنني حاولت في وقتي أن أدخله وأطبقه: البحر السكندري المألوف، المتمرس على نبرة الحديث، الذي يتأقلم مع كل انعطافات الدردشة الحميمة»، ذلك ما يقوله «سانت ـ بوف» الذي يعترف ـ مع ذلك ـ أن تطبيق «جيران» معيوب، ونظمه الشعري مهمل للغاية» (Introd aux Œuvres, éd. Trébutien, p. XIX). ومن المفيد ملاحظة أن «جيران «يفضل البحر السكندري ـ رغم ذلك ـ على «الأبيات الصغيرة»، لأنه يجد فيها «القليل من الانسجام والاتزان»:

(Lettre á sa sœur Eugénie, 10 septembre 1921. Œuvres,éd. Schneegans.p.215).

(٣٨٥) «السنتور»، ص٣٢٢. انظر الدراسة حول هذا التلاعب الإيقاعي في Bernard d'Harcourt, **op. cit.**, appendice IV, p. 352-356.

(٣٨٦) المرجع السابق. ونعرف التأثير الموفق الذي استخرجه «راسين» من استخدامه المتكرر لـ «سيدة» و«سيد»، والوقفات التي تفرضها هاتان الكلمتان.

(٣٨٧) المرجع السابق، ص٣٢١.

(٣٨٨) كاهنة باخوس، ص٣٣٠.

(٣٨٩) السنتور، ص٣٣٠.

(٣٩٠) Maurice de Guérin, p. 212. وحول هذه الإطالة وهذا الاقتصاد فى النَّفَس، انظر ص ص٢٠٩، ٢١٢.

(٣٩١) هذه القصيدة منشورة فى طبعة «شنيجانز Sehneegans، ص ص٣١٣، ٣١٤. وقد استطاع «موريس» أن يقرأ - فى «الشهداء» و«بردى الأحرار» - أو أن يستلهم، ببساطة، القصيدة الرومانس فى شكل «لازمة موسيقية»، مما كانت تغنيه زوجيني وميمي، أختاه..

(٣٩٢) قارن - أيضا - وصف السنتور وهو يعوم، الذى سبق ذكره من قبل، «نصفى مختبئ فى المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً، وكنتُ أحمل ذراعيَّ الفارغتين فوق الأمواج» (ص٣١٧).

(٣٩٣) نعلم أن «جيد» كتب قبل وفاته بقليل - نصّاً قصيراً حول أسطورة «تيزيه» Thésée (N.R.F.,1947) ألا يملكُ «تيزيه» المراهق بعضاً من ملامح سنتور جيران، «كنتُ الريح، كنتُ الموجة، كنتُ نباتًا، كنت عصفوراً. لم أكن أتوقف عن نفسى، وكل اتصال مع العالم الخارجى، لم يكن يعلمنى بحدودى بقدر إيقاظه اللذة داخلى» (ص١٠). وكثيراً ما عقدت مقارنات بين «جيد». و«جيران» قارن أيضا (Gide, Journal, 8 février 1916. «لم أحب أبداً موريس دى جيران، ولم أقرأه جيداً، وذلك لضيقى من سماع أننى أشبهه»، éd. de la Pléiade, p. 538).

(٣٩٤) حول هذه الشواغل الفنية التى تتضح أكثر فأكثر لدى كتاب النثر، اعتباراً من القرن التاسع عشر، قارن Lanson, L'Art de la prose, Fayard, 1908, p. 223-224.

(٣٩٥) «ولقد ولد النثر بالأمس، ذلك ما ينبغى قوله. والنظم الشعرى هو الشكل الأكثر ملائمة للآداب القديمة. لقد تشكلت كل التركيبات العروضية، لكن تلك الخاصة بالنثر لم تتوفر بعد» (Correspondance de Flaubert, éd. Charpentier, t. II, p. 95).

(٣٩٦) ذكره «موباسان» فى مقاله حول «فلوبير» Revue Bleue, 26 Janvier 1884 (التشديد من عنده) ذكره «فرير» L'Esthétique de Flaubert, Conard, 1913, p.183.

(٣٩٧) Correspondance, t. II, p. 70. وجملة «فلوبير الشهيرة: «عندما أكتب رواية يخطر ببالى أن أصور درجات اللون والظل» (ذكرها الأخوان جونكور Journal, I,p.366) ليس لها دلالة مختلفة كثيرا.

(٣٩٨) Correspondance, t. IV, p. 227 .

(٣٩٩) La théorie de l'art pour l'art en France, Hachette, 1906.

(٤٠٠) يذكر الشقيقان «جونكور» هذه الصيغة، وهم ينسبونها إلى «جوتييه»، باعتبارها «الصيغة العليا للمدرسة (ذكره كاسانى، ص٤٤٢، Journal, 3 janvier 1887 .

(٤٠١) Flaubert, Œuvres, éd. Conard, t. III, 1924, p. 206.

(٤٠٢) انظر ملاحظات طبعة Conard، ص٦٦٩.

(٤٠٣) انظـــر دراســـة l'Hymne à Tanit (Salammbô, chap 2) فـى A.François,Poème en prose et vers libre, Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, mars. 1918.

(٤٠٤) كتب «فوييو» إلى أخيه أنه قد «افتتن بهذا الشكل نصف الشعرى» (Avertissement du Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot, Lethielleux, t. IX, p. XVI) و«عطر روما» كتبت كلها فى هذا الشكل، وتجد - أيـــضاً - عدداً وفـــيراً من «نثريات فى شكل آيـــات» فى «Ça et la» المنشور عام ١٨٦٠ (Œuvres, t. VIII)

(٤٠٥) انظر ما سبق، ص ٧٥-٧٦ من الأصل.

(٤٠٦) Le Parfum de Rome, Œuvres de Veuillot, t. IX, p. 128-440.

(٤٠٧) جُمعت فى Fragments intimes et romanesques, Calmann Lévy,1914 (p. 327-353).

(٤٠٨) Le monde Antediluvien, Poème biblique en prose Comon,1845.

(٤٠٩) Eod. loc., Préface, p. XVIII et p. XII.

(٤١٠) جمعت القصائد ونشرت - عام ١٨٩٧ - لدى «لوميرا»، ثم - مرةً أخرى - عام ١٩٠٩، مع «غبار» و«آمايديه». ونشرت «اللاكون» و«البنات المتقلبتان» فى «كاين» عام ١٨٥٧، تحت عنوان «إيقاعات منسية».

(٤١١) كما فى «أربعون ساعة»، حيث تنفصل المقاطع بلازمة Poussière, Rhythmes oubliés, Amaidée, Lemerre, 1909, p.113)، أو فى «فناجين الشاى الثلاثة» (ص١٤٩).

(٤١٢) انظر - على سبيل المثال - بداية «اللاكون» (eod. loc., p. 153).

(٤١٣) تواتر المقاطع الثمانية ودقة وتصويرية الصفات اللونية، إلخ.. والانشغالات الشكلية لهى أكثر وضوحاً - هنا - مما فى الروايات.

(٤١٤) وحتى قصيدة «عندما ترينني ثانية»، فقد نشرت فى العدد الأول من Memorandum بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٣٦. ولنذكر - هنا - أن «آمايديه»، بالمقابل، التى تحدث عنها «بارى» باعتبارها «قصيدة نثر» - (انظر Grelé, Barbey d'Aurevilly, Caen, Lanier, 1904, p. 186.) - لا يمكن، بسبب طولها، ورغم الهم الفنى المسيطر عليها، أن تستحق هذا الاسم، وستقدم «آمايديه»، بالمقابل، نموذجاً جيداً للأضرار التى يسببها مفهوم «رواية - قصيدة».

(٤١٥) Jules Barbey d'Aurevilly, Caen, Lanier, 1904, p. 313.

(٤١٦) Poussière, Rhythmes oubliés, Amaidée, Lemerre, 1909,p.118-119.

(٤١٧) Eod. loc., p. 124.

(٤١٨) نشر «بودلير» عام ١٨٥٣ ترجمة «الغراب» فى «لارتيست» (الأول من مارس ١٨٥٣).

(٤١٩) فى مقدمة **Les Philosophes et les Ecrivains religieux** وقد أوضح «جرليه» تماما كيف أن «باربى دورفيى» انشغل بالتعبير عن تموجات حياته الداخلية، بأكثر من انشغاله بمعالجة أسلوبه بأناة (مرجع سابق، ص١٧٥، ١٨٧).

(٤٢٠) يمكننا أن نطبق ـ باستحقاق كامل ـ على قصيدة النثر، جملة «ل. رينو» هذه، التى تتعلق بمجمل الأدب الفرنسى **L'influence allemande en France aux XVIII^e et XIX^e siècles,** Hachette, 1922, p. 216-217).

(٤٢١) Ballades.... p.392. كما يتم عقد مقارنات غريبة بين قصائد من قبيل «مسافر» لـ «فيرنر» (ص٢٨٠)، و«رغبة» لـ «تيك» (ص٢٨٤)، والإندفاع صوب «مكان آخر» الذى كثيراً ما عبر عنه «بودلير».

(٤٢٢) ترجم «نرفال» أولا قصائد **Buch der Lieder**, ballades et poèmes lyriques (dont la **Nordsee**) ثم «بين ـ بين» «**Intermezzo**»، وأخيراً مقطوعتين من «**Traumbilder**»، وجميع هذه القصائد ـ عدا «بين ـ بين» منشورة فى المجلد الأول من المؤلفات الكاملة، مع ترجماته الأخرى للقصائد الألمانية: (Michel Lévy, 1868).

(٤٢٣) **Questions,** traduction Nerv J (**Œuvres, t. I,** p.473).

(٤٢٤) كتبت «موت الدولفين» و«مساعد الحاكم فى الحقول» حوالى عام ١٨٦٦. وستلاحظ ـ فى الثانية ـ التكوين على هيئة مقاطع أو أدوار، وتكرار التعبيرات التى تقوم بدور المفصل من مقطع إلى التالى. هل نحتاج إلى أن نضيف أن «فانتازيا» هذه الأناشيد الغنائية الساحرة تبدو لنا، على العكس، فرنسية صرفة؟

(٤٢٥) «ضوء القمر فى الغابة» مستلهمة ـ بالتأكيد ـ من «شاتوبريان»، و«ذكرى» تستدعى «بحيرة» لامارتين، و«الزائر الليلى» (وهو الحزن) يذكرنا بـ «المجهول الذى يرتدى السواد» لموسيه، إلخ.

(٤٢٦) **Le Passé (Livre du Promeneur,** 27 janvier) وقد حرر «ج. برونيه» ـ فى **Bibliothèqu Romantique** ـ الصلوات المسائية لدير فال Presses Françaises, 1924 مع مقدمة مثيرة للاهتمام حول «الوفيفر ـ دوميه».

(٤٢٧) **Poésies complètes** d'Arsène Houssaye, 1849.

وحول «أغنية صانع الزجاج»، انظر ـ فيما بعد ـ ص ص١٢٠، ١٢١ من الأصل.

(٤٢٨) «حوريات البحر، إيقاع بدائى، النبع»، مهداة إلى المصور الزيتى برودون.

(٤٢٩) «هى مسألة سنفصل فيها جانبًا، تلك الخاصة بالشعر، واللغة التى تلائمه»، ذلك ما يقوله «الوفيفر» فى **Vespres de L'Abbaye du Val,** t. I, p. 128. ونعلم أن «الوفيفر ـ دوميه» قد أدار «لارتيست» من يوليو ١٨٤٥ إلى يوليو ١٨٤٧ (ونشر فيها ١٣ صلاة مسائية)، وأن «هوساى» أدارها من ١٨٤٤، ثم ـ مرة أخرى ـ اعتباراً من ١٨٦٧ (انظر **Histoire de l'Artiste,** فى **Revue du XIX^e siècle,** février--mars 1867).

حول العلاقة بين «بودلير» و«الوفيفر»، انظر الفصل الأول من القسم الأول، فيما يلى. ص١٢٠ من الأصل.

(٤٣٠) لنذكر أن «بودلير» قد خصص مقالاً عن «شانفلورى» (فى **L'Art Romantique,** VI; Champfleury, des souvenirs à Baudelaire انظر ـ أيضاً ـ الفصل الأول، التالى.

(٤٣١) **Fantaisies et Ballades,** à la fin des **Fantaisies d'hiver,**Martinon, 1847 كما نجد بضعة مقاطع جمعت فى **Chmpfleury inédit,** Clouzot, 1903.

(٤٣٢) **Fantaisies d'hiver,** p. 95-98.

(٤٣٣) **L'automne, Fantaisies d'hiver,** p. 111.

(٤٣٤) كل هذه الأنواع الوصفية ـ بلا شك ـ وباعتبارها مرتبطةً ارتباطاً وثيقا بالأوضاع المعاصرة، «الصحفية»، يمكن اعتبارها ـ رغم هذا ـ طرق وصول إلى «قصيدة النثر». وقد رأينا كيف حوّل «برتران» وقائع معاصرة عن أكتوبر إلى قصيدة (انظر ما سبق، ص٦١ من الأصل). و«الأشياء المرئية» لهوجو، و«انطباعات» الأخوين «جونكور» و«لوحات المقصد» لجوتييه، تتسم بميل إلى علامات الترقيم، وإلى «الآنى» الشعرى، الذى يمثل طرف نقيض من الميل الكلاسيكى إلى التكوينات الكبيرة المكتملة.

(٤٣٥) هذه اللوحة عن «السوق» ـ على سبيل المثال ـ التى ظهرت فى «كورسير **Corsaire**» عام ١٨٥٨، بعنوان «ما نراه فى ضواحى باريس» (بتوقيع كروكيتبول)، ألا يمكن اعتبارها تخطيطاً لـ «المهرج العجوز» لبودلير؟ «شاهدوا الخيام التى لا تُحصى، المقامة بأناقة ودلال، تحت ظلال الأشجار الكبيرة، والتى تؤوى الرقصات الفرحة، والمعروضات من كل الأنواع، ومقاه مرتجلة. انظروا الألف دكان للحلوى، ومحلات لعب الأطفال، والمصاصات، والأشياء العابرة، وألعاب المقامرة أو البراعة، وأطباء الأسنان الجهلة، وقارئى الحظ، بعدتهم الضخمة، وبذلتهم المبتذلة الثراء، والانتعاش المريب، وموسيقييهم ذوى الموهبة الأكثر ريبة. أعترف بأننى أحب تنافر الأصوات الغريب الذى يصوغه ألف صوت مختلف. الطبول، والأبواق الزاعقة، الكلارينات المزكومة، الأبواق الصغيرة، ذات الصوت الحاد المخصصة للبهلوانات..» (**Le Corsaire,** 17 octobre 1958). لكن «بودلير» ـ يكتب «قصيدة» ـ سيدخل فيها تقابلات ورمزا.

(٤٣٦) انظر مقدمة «سأم باريس»، «إلى آرسين هوسى».

(Baudelaire, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 405).

وجهة النظر فى الرواية
على مستوى المكان والزمان

بوريس أوسبنسكى*

تكون وجهة نظر الراوى، فى بعض الحالات، أكثر أو أقل تحدداً من الناحية الزمانية أو المكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التى يدار من خلالها السرد. من ذلك مثلاً، أن موقع الراوى فى العمل الأدبى قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذى يقوم بالسرد من النقطة التى تقف فيها الشخصية.

وباستخدام جهاز اصطلاحى مختلف إلى حد ما، يمكننا أيضاً أن نتحدث عن المنظور المكانى أو الزمانى الذى يتم تبنيه فى بناء السرد. والمشابهة بينه وبين تمثيل المنظور فى الرسم أكثر من مجرد استعارة، فى هذه الحالة.

المنظور، بشكل عام، هو منظومة لتمثيل مكان ثلاثى أو رباعى الأبعاد، بوساطة وسائل فنية خاصة بشكل فنى معين. ونقطة الإحالة فى منظومة المنظور الخطى هى موقع الشخص الذى يقوم بالوصف.

فى الفنون البصرية، نتحدث عن تحويل المكان الواقعى متعدد الأبعاد إلى سطح مرسوم ذى بعدين، والنقطة الموجهة هنا هى موقع الفنان. فى الأدب، يتحقق الشئ نفسه من خلال العلاقات المكانية والزمانية القائمة على اللغة بين الذات الواصفة (أو المؤلف) والحدث الموصوف. وسوف ننظر أولاً فى أمثلة على تثبيت وجهة نظر المؤلف فى مكان ثلاثى الأبعاد، ثم ننتقل بعد ذلك إلى أمثلة تحديدها الزمانى.

المكان :

تطابق موقع الراوى مع إحدى الشخصيات:

لقد ذكرنا تواً أن موقع الراوى (أو المراقب) فى العمل الأدبى قد يتطابق مع إحدى الشخصيات أو لايتطابق. وكثيراً

* فصل من كتاب Boris Uspenskey A poetics of composoition. University : of California Press, 1973.

ترجمة : سعيد الغانمى

ما نواجه الحالة الأولى التى هى موضوع نقاشنا: حيث يبدو الراوى كأنه «ملازم» للشخصية إما بصورة مؤقتة، أو على طول السرد، وبذلك يحتل الموقع المكانى نفسه الذى تحتله الشخصية. على سبيل المثال، حين تدخل إحدى الشخصيات غرفة ما ، يصف الراوى الغرفة، وحين تخرج الشخصية إلى الشارع، يصف الراوى الشارع . فضلاً عن ذلك قد يمتزج المؤلف بالشخصية، فيتبنى بصورة مؤقتة، أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية والنفسية، وبالتالى، تكشف وجهة النظر التى يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية.

فى حالات أخرى، يرافق المؤلف الشخصية، لكنه لا يمتزج بها، وبالتالى يكون وصف المؤلف غير محدد بالنظرة الذاتية لدى الشخصية، بل بنظرة تتجاوز الشخصية إلى الشخصيات Suprapersonal . وفى مثل هذه الحالات يتطابق موقعا المؤلف والشخصية على المستوى المكانى، لكنهما يختلفان على المستويات الإيديولوجية أو التعبيرية أو غير ذلك. وبقدر ما يلازم المؤلف الشخصية، ولا يتجسد فيها، يمكنه أن يرسمها ويصورها، ولا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كانا يشتركان فى نظام إدراكى واحد [1] .

وحالات ملازمة المؤلف لإحدى الشخصيات فى العمل الأدبى شائعة بكثرة. تمثيلاً على ذلك، يتابع المؤلف أو الراوى فى الجزء الأكبر من السرد فى (الممسوسون) لدوستويفسكى «ستافروجين» من الناحية المكانية، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر ستافروجين نفسه [2] . وفى (الإخوة كارامازوف) يتحول الراوى إلى رفيق غير منظور لكل من أليوشا وميتيا لفترات طويلة من الزمن. أحياناً يصوغ المؤلف وصف بعض الأحداث بمتابعة إحدى الشخصيات، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر تلك الشخصية. فى (الحرب والسلام)، مثلاً، نرافق، نحن القراء، بيير إلى معركة بورodينو، ونصير شهود عيان لها. وليس من يحملنا إلى هناك سوى بيير نفسه، برغم أن وصولنا إلى الميدان لا يعنى أننا مقيدون به، فنحن نستطيع أن نتركه ونتبنى مواقع مكانية مختلفة.

أحيانا لا يتحدد موقع الراوى إلا تحديداً تقريبياً فقط، فربما لا يلازم شخصية معينة واحدة، بل مجموعة من الشخصيات. مع ذلك، نستطيع أن نحدد موضعه المكانى بدقة. ولنلق نظرة على مشهد من (الحرب والسلام) يحدث فى إحدى أماسى آل روستوف. يجتمع الشباب ـ ناتاشا وسونيا ونيكولاى ـ فى غرفة الجلوس وهم يستعيدون ذكريات طفولتهم . ولا يجرى الوصف هنا من وجهة نظر شخصية معينة:

> فى منتصف حديثهم فى غرفة الديوان، دخل دملر الغرفة، واتجه صوب القيثار المنتصب فى الزاوية . نزع عنه غطاءه، فأصدر القيثار صوت صرير. «إدوارد كارليتش، هلا عزفت لنا مقطوعة م. فيلد المفضلة» جاء صوت الكونتيسة العجوز من غرفة الاستقبال. (ص ٤٨٦)
>
> واستجابة لطلب الكونتيسة العجوز يداعب السيد دملر أوتار القيثار:
>
> «ناتاشا ! لقد جاء دورك الآن. غنِّ لى شيئاً». جاء صوت الكونتيسة. (ص٤٨٧)

لو أن تولستوى أخبرنا فقط بأن «الكونتيسة تكلمت من غرفة الاستقبال» لما كان مكان الراوى محدداً تحديداً دقيقاً مثلما هو فى هذه القطعة. مع ذلك، فإن عبارة «تكلمت الكونتيسة من غرفة الاستقبال» ممكنة جداً، وتأتى مناسبة تماماً للنص، ما دام تولستوى يكتب بعد مقطع واحد فقط: «استمع الكونت إليا أندريفيتش إلى غنائها [المقصود : ناتاشا] من مكتبه، حيث كان يتحدث مع ميتنكا» (ص ٤٨٧) . هنا ينقل المؤلف موقعة المكانى السابق، الذى كان محدداً وملموساً بوضوح، إلى موقع مكانى غير محدد، موقع يؤثر أن يرى ويعرف من خلاله ليس فقط ما يجرى فى غرفة واحدة، بل ما يجرى فى البيت كله، وفى أماكن أخرى أيضاً.

من ناحية أخرى، لو أن المؤلف اعتمد على مدركات ناتاشا وسونيا ونيكولاى، لكان يجب أن يقول : «سمعوا صوت الكونتيسة» . وفى هذه الحالة يجب أن يستخدم

تولستوى وجهة نظرهم النفسية (وهو موقع يطغى على أسلوبه فى مواضع أخرى)[٣]. ولكن هذا مالا يفعله المؤلف؛ إذ يؤثر، بدلاً من ذلك، أن يصف المشهد من خلال مراقب حاضر على نحو غير منظور فى الغرفة ويصف كل ما يراه.

لا تطابق الموقع المكانى للمؤلف والشخصية

لقد تفحصنا الحالات التى تتطابق فيها وجهة النظر التى يروى بها السرد مع الموضع المكانى لإحدى الشخصيات أو لمجموعة من الشخصيات. ولكن هناك حالات أخرى، حتى حين يكون الموقع المكانى للمراقب محدداً تحديداً دقيقاً، فإن موقعه لا يقابل موقع أى من المشاركين فى الحدث. وسنتناول الآن أشكالاً مختلفة من هذا النوع من السرد.

المسح التتابعى

أحيانا تتحول وجهة نظر الراوى على نحو تتابعى من شخصية إلى أخرى، ومن تفصيل إلى آخر، وتسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة فى صورة متماسكة. وحركة وجهة نظر المؤلف هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا فى الفيلم التى تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين.

ويمثل مشهد المعركة فى (تاراس بولبا) لجوجول إضاءة لهذا النوع من البناء. فمن بين الجمع العام للمتقاتلين، يركز المؤلف كاميرته أو آلة تصويره أولاً على اثنين من المحاربين، ثم على اثنين آخرين. وليست حركة كاميرا المؤلف بالحركة الاعتباطية، بل هى تتابع الشخصية حتى تهزم، وحين تقتل تنتقل إلى منتصر آخر وتظل معه حتى يهزم أيضاً، وهكذا. ومن هنا تمر وجهة نظر المؤلف، مثل إكليل النصر، من المنهزم إلى المنتصر.

وليس وصف المؤلف هنا بالوصف اللاشخصى تماماً، لأن المؤلف يقف على مقربة من المتحاربين، ويتنقل باستمرار من أحدهم إلى الآخر. ويعتمد هذا الانتقال على التماس الجسدى بين الشخصيات: أى أن حركة كاميرا المؤلف ليست بالاعتباطية فى الميدان، بل هى أشبه بسباق التناوب، حيث تكون وجهة النظر مثل عصا السباق، يتم تمريرها من شخصية إلى أخرى. وهكذا يتم الحفاظ، فى مشهد ما، على ملازمة الراوى المكانية لإحدى الشخصيات هنا، لأن موقعه المكانى يتحدد بموقع الشخصية.

فى حالات أخرى، لا تعتمد حركات وجهة نظر المؤلف على حركة الشخصية. تمثيلاً على ذلك، فى الوصف التالى لحفلة عشاء آل روستوف فى (الحرب والسلام):

اختلس الكونت النظر من خلف بلور آنية الشراب، وأطباق الفاكهة إلى زوجه وقبعتها العالية ذات الأشرطة الزرق، وصب الخمر بحماسة لمجاوريه، دون أن يغفل نفسه. وألقت الكونتيسة أيضاً، وهى المشغولة الذهن بواجباتها كمضيفة، نظرات ذات دلالة من خلف الأناناس على زوجها، الذى فاجأها وجهه ورأسه الأصلع الذى بدا شديد الاحمرار فى شعره الأشيب. عند نهاية مجلس السيدات كان هناك حديث وتمتمة موسقة، أما عند الحافة الأخرى للطاولة، فقد ارتفعت أصوات الرجال وتعالت ولا سيما صوت عقيد الفرسان، الذى ازداد توهجاً، فأكل وشرب بإفراط، حتى عدّه الكونت نموذجاً للبقية.

وببرود ترافقه ابتسامة شفيفة كان يخبر فيرا أن الحب ليس عاطفة أرضية، بل هو عاطفة سماوية. وكان بوريس يعرّف صديقه الجديد بيير بأسماء الضيوف، وهو يتبادل النظرات مع ناتاشا التى تجلس أمامه. لم يقل بيير شيئاً، بل نظر حواليه فى الوجوه الجديدة، وأكل كثيراً... ناتاشا التى كانت تجلس قبالة بوريس، حدقت فيه، مثلما تحدق الفتيات فى الثالثة عشر إلى صبى قبّلهن لأول مرة، فوقعن فى أسر هواه...

كان نيكولاى يجلس على مبعدة من سونيا، إلى جوار جولى كاراجين، وهو يبتسم ابتسامته العفوية أيضاً، فقد كان فى حوار معها. أما سونيا فقد كانت تبتسم ابتسامة أملتها الرفقة، وفى داخلها تعتمل عذابات الغيرة، وفى لحظة ما استولى عليها الشحوب، ثم احمرّت، ثم انصرفت قواها جميعاً لاستراق السمع لما كان يقوله نيكولاى وجولى. رمقتها المربية بنظرة

عصبية وكأنها تتهيأ للاستياء من الإهمال الذى قد يتعرض له الأطفال. أما المعلم الألمانى الخصوصى فقد كان يحاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بجميع أنواع الأطباق، والحلويات والخمور، لكى يكتب عنها وصفاً تفصيلياً لأبناء شعبه فى ألمانيا، وقد استبد به الإحساس بالإهانة لأن الساقى الذى يحمل القنينة الملفوفة بمنديل كان قد تجاوزه. (ص ٥٣).

تنتقل كاميرا المؤلف هنا على التتابع من واحد إلى آخر من أولئك الجالسين على الطاولة، وتلتقى هذه المشاهد المنفصلة فى مشهد واحد مركب. وهذه وسيلة مشابهة لما يحدث فى الأفلام.

إن مشهداً مثل هذا يضم تقريباً الشخصيات جميعاً عن طريق الانتقال من واحد إلى آخر، لافت للنظر حقاً، لأنه يمثل انصرافاً عن وسائل تولستوى الاعتباطية فى الوصف، حيث يلازم الراوى فى كل مقطع وصفى ثابت شخصية أو أخرى من الشخصيات. وتفسر التغيرات التتابعية السريعة فى موقع المؤلف أثر التسارع الزمانى الذى يرافق فى العادة الوصف المسحى. ويبدو أن المسح التتابعى للضيوف على مائدة الوليمة يقلد حركة نظر إنسان ما حين ينظر إلى المشهد؛ إذ لا تنتمى مثل هذه النظرة إلى أى من الشخصيات على المائدة، بل تنتمى بالأحرى إلى المؤلف نفسه الذى يبدو حاضراً على نحو غير منظور فى المكان الذى يقع فيه الحدث.

يستخدم تولستوى الوسيلة نفسها فى وصفه حفلة العشاء فى بيت الكونت ڤاسيلى بمناسبة عيد الشفيع لتسمية إيلين، مباشرة قبل إعلان خطبة إيلين وبيير (ص ١٨٩). وفى كلتا هاتين الحالتين، فإن موقع المؤلف مجسد إجمالاً، أى أن المؤلف يبدو وقد احتل له موقعاً بين الشخصيات التى يصفها.

وفى أمثلة أخرى من المسح التتابعى، لا يكون موقع المؤلف المكانى واضح التحديد، بل يكون قادراً على تصوير عدد من الشخصيات التى تحتل أماكن مختلفة متعددة - أماكن لا يمكن النظر إليها من وجهة نظر واحدة. مثلاً، حين يصل أناتولى كوراجين إلى منطقة «التلال المكشوفة» قاصداً تعرف الأميرة ماريا، وحين يلجأ كل واحد إلى غرفته مساء، يمسح تولستوى الشخصيات جميعاً، فيصف من ناحيته ما يقوم به كل واحد منهم - أناتولى، الأميرة ماريا، الآنسة بورين، زوجة أندرى، والأمير العجوز بولكونسكى. وهذا التتابع مشابه لمسح مائدة الوليمة، والفرق الوحيد بينهما هو أن الشخصيات الموصوفة هنا غير مجتمعة فى مكان واحد. بحيث يمكن وصفها ورصدها من وجهة نظر واحدة. فالانتقال المكانى للمؤلف واضح وجلى هنا؛ إذ يبدو متنقلاً من غرفة إلى غرفة، ملقياً بنظرته على كل واحدة من الشخصيات (ص ٢٠٦).

إن أوجه الشبه الصنفية بين التقنيات المستخدمة هنا وبين تقنيات الفيلم فى انتقال الكاميرا والمونتاج، واضحة بجلاء.

حالات انتقال أخرى فى موقع الراوى المكانى

لقد ناقشنا حتى الآن الحالات التى يتوالى فيها السرد مع تغير موقع الراوى، أى حين ينتقل المراقب الواصف عبر المكان الموصوف. وفى الأمثلة التى قدمناها أعلاه يميل الوصف إلى التقطع فى مشاهد منفصلة، يوصف كل منها من موقع مكانى مختلف، ولا يأتى الإيهام بالحركة إلا حين تجمع مع بعضها - وكذلك الحال مع الفيلم الذى تكون الحركة فيه نتيجة إسقاط متوالية من الأطر الساكنة.

مع ذلك، فإن حركة موقع المراقب السارد يمكن نقلها ليس فقط من خلال متوالية من المشاهد الساكنة، التى يخلق مجموعها الإيهام بالحركة، بل من خلال تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك، مع ما تتسم به الحركة من تشويه للأشياء.

وبالإمكان رصد عمليات موازية لهذه فى عالم الاتصال البصرى (فى لوحة أو صورة فوتوغرافية... إلخ). إذ يمكن نقل الإيهام بحركة الشكل الإنسانى، مثلاً، عن طريق متوالية من المشاهد المنفصلة التى يتخذ الشكل فى كل منها وضعية مختلفة، وفى هذه الحالة، يجمع مصور هذا الشكل

الوضعيات المختلفة فى حركة متصلة. ومن ناحية أخرى، يمكن نقل حركة الشكل بوصفها مشهداً واحداً يتم فيه إبراز التشويهات التى يتعرض لها الشكل نتيجة الحركة على سبيل المثال، حين نريد تصوير شئ يتحرك، فإن أمامنا خيارين: إما أن نلتقط له متوالية من اللقطات السريعة، ونستخدم العرض السريع، ثم نرتب هذه الصور وفق نظام يسمح لنا بإعادة بناء الحركة، أو أن نستخدم عرضاً أطول، ونترك التشويه أو التضبيب ليمثل الحركة. وكلا هذين النوعين من تمثيل الحركة يمكن العثور عليه فى الفنون البصرية الأخرى أيضا (٤).

يمكن رصد وسائل مشابهة لإيصال الحركة فى الأدب، غير أن اهتمامنا ينصب هنا على حركة وجهة نظر الراوى. لقد أوضحنا التقنيات الأولى عند مناقشتنا للمسح التتابعى. ونستمد إيضاح التقنيات الثانية من نقاش الفضاء الفنى لدى جوجول الذى قام به يورى لوتمان. يوضح لوتمان أننا نحس فى عدد من الحالات لدى جوجول بوجهة نظر متحركة فى وصف المشهد الكلى (٥).

> تفرقت أكوام القش الرمادية، وحزم الذرة الذهبية على طول الحقول، وكانت تتهادى خلال فضاءاتها الشاسعة.

يصف جوجول الأشجار والتلال كأنها تتصرف على النحو نفسه، والمثال التالى ذو أهمية خاصة:

> كانت ظلال الأشجار والأحراش تسقط، كالنيازك، بحافاتها الحادة على الأراضى المنحدرة.

يلاحظ لوتمان أن صورة «الظلال... بحافاتها الحادة» تشير إلى أن الوصف يتم من وجهة نظر مراقب ينظر من الأعلى إلى الأسفل، وفى عبارة «الظلال .. .كالنيازك» يتم خلق الإيهام بالمنحنى النيزكى المنسوب لظلال الأشجار كنتيجة لحركة المراقب المتحرك برشاقة (٦).

ولا يتكرر هذا الاستخدام لموقع المراقب المتحرك كثيراً، لذا يصعب العثور على أمثلة عليه، لكن علينا أن نضع فى اعتبارنا، برغم ذلك، أن مثل هذه التقنية الوصفية أمر ممكن.

نظرة عين الطائر

حين تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، فإننا فى الغالب لا نجد المسح التتابعى ولا الراوى المتحرك، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً. ولأن مثل هذا الموقع المكانى يفترض فى العادة وجود آفاق واسعة جداً، فيحق لنا أن نسميه وجهة نظر عين الطائر.

ولكى يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تطل على المشهد بكامله، فلابد له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث. تأمل، مثلاً، الموقع العالى للمراقب فى هذا المشهد من (تاراس بولبا) لجوجول:

> انحنى القوقازيون على ظهور خيولهم، وتخفوا عن الأنظار بين الأعشاب، بحيث لا تكاد ترى قبعاتهم السود، وليس هناك ما يكشف عن حركتهم سوى تكسر العشب اللماع.

من الواضح أن المراقب هنا قد تبنى موقعاً معيناً ليس بالمجرد، بل هو واقعى، ويدل على هذا الموقع وجود بعض الأشياء التى لا يستطيع أن يراها المراقب من مكانه المتميز (٧).

كثيراً ما تستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية مشهد معين، أو حتى عند بداية السرد بكامله أو عند نهايته. مثلاً، غالباً ما تعامل المشاهد التى تضم عدداً كبيراً من الشخصيات على النحو التالى: تعطى فى البداية نظرة شاملة عامة للمشهد كاملاً، من وجهة نظر عين الطائر، ثم يتحول المؤلف إلى أوصاف الشخصيات، وبذلك يتم تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى، وعند نهاية المشهد، تستخدم نظرة عين الطائر مرة أخرى فى الغالب. وتؤدى هذه النظرة المرتفعة المستعملة فى أول السرد وآخره، وظيفة نوع من «الإطار» للمشهد أو للعمل كاملاً. وسنعود لمناقشة هذه الوظيفة الخاصة بوجهة النظر فيما يتعلق بارتباطها بمشكلة «الإطار» للعمل الفنى.

تستعمل هذه الوسيلة فى آخر (تاراس بولبا) حين يصف جوجول، بعد موت تاراس، نهر دينستير (٨). ويتم الوصف من وجهة نظر لا شخصية تتسم بآفاقها الواسعة:

ليس نهر دينستير بالصغير، وفيه كثير من البرك العميقة وقيعان القصب الكثيف، والمستنقعات، والأماكن العميقة الغور، تلتمع مرآته المائية، فتتجاوب مع صياح التم المرنان، فينزلق البط البرى الزاهى برشاقة عليه، وهناك كثير من دجاج الماء والطيهوج ذو الحنجرة السمراء، وصنوف أخرى من الطيور التى يمكن العثور عليها بين القصب على طول الشواطئ. عام القوقازيون برشاقة فى زوارقهم الضيقة ذات الدفتين، وهم يجدفون معاً، ويتجنبون الصخور بحذر، ويفزعون الطيور التى كانت تنط فى الماء، وكانوا يتحدثون عن زعيمهم.

المشهد الصامت

فى هذا الصنف من الوصف المعمم توجد حالة خاصة تتم من موقع بعيد نسبيًا، وهى وسيلة «المشهد الصامت». وهذه وسيلة يتسم بها تولستوى [٩]، وتستخدم الوصف التمثيلى الصامت لسلوك الشخصيات: حيث يجرى وصف الحركات والإيماءات، لا الكلمات. ويوضح هذا المثال من (الحرب والسلام)، الذى هو استعراض للجيش فى بروناو، استعمال المشهد الصامت:

> فى الخلف كوتوزوف... وقد تابع بطانته المكونة مما يدنو من عشرين شخصاً. كان هؤلاء السادة يتحدثون إلى بعضهم، وأحياناً يضحكون. وكان يمشى مساعد أنيق أقرب الجميع إلى الآمر. كان ذلك الأمير بولكونسكى. وإلى جانبه كان رفيقه نيزفتسكى، وهو ضابط ركن طويل القامة... لم يستطع نيزفتسكى إخفاء مرحه الذى أثاره ضابط فرسان داكن اللون كان يمشى بالقرب منه. كان هذا الضابط يحدق، دون ابتسامة أو تغيير فى تعبير عينيه الثابتتين، بوجه جاد فى ظهر الآمر، ويقلد كل حركة تصدر منه. كلما اهتز الآمر واندفع إلى الأمام، اهتز ضابط الفرسان واندفع إلى الأمام تماماً كالآمر. ضحك نيزفتسكى، ولكز الآخرين ليجعلهم ينظرون إلى حركاته. (ص ١٠١)

فى المشهد الصامت يمكن للمراقب، الذى يقف على مسافة من الفعل، أن يرى الشخصيات، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه بسبب هذه المسافة نفسها. ويمكّن الموقع البعيد المؤلف من تقديم نظرة عامة للمشهد كله.

الزمان

على النحو نفسه الذى يمكن فيه تثبيت موقع المراقب الراوى فى مكان ثلاثى الأبعاد، يمكن أيضًا تحديد الموقع الزمانى للمراقب فى عدد من الحالات [١٠]؛ إذ يستطيع المؤلف أن يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتى للأحداث بالنسبة إلى شخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به.

مثلاً، وكما أوضح ف.ف. فينوجرادوف [١١]، فإن حساب الزمن فى (ملكة البستونى) لبوشكين يجرى فى البداية من وجهة نظر لازافيتا إيفانوفا، التى تعد الزمن منذ اليوم الذى تتلقى فيه رسالة هيرمان. ويستخدم الراوى مفهومها للزمن حتى موت الكونتيسة العجوز. وحين تتحول القصة إلى هيرمان، يتبنى الراوى حينئذ وجهة نظره الزمانية، حاسباً الزمن منذ اليوم الذى سمع فيه لأول مرة بقصة أوراق الحظ الثلاث.

هكذا يستطيع الراوى أن يغير مواقعه، مستعيراً المشهد الزمانى من أول شخصية، ثم من أخرى، أو يتبنى موقعه الزمانى الخاص، فيستخدم زمنه التأليفى، الذى قد لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفردى عند أى من الشخصيات. وتتحدد درجة تعقيد البنية التأليفية للعمل بأنواع التأليف المختلفة، بين المواقع الزمانية للشخصيات وزمن المؤلف.

المواقع الزمانية المتعددة:

الجمع بين وجهات النظر

يمكن الكشف عن تعدد المواقع الزمانية فى العمل، بوسائل كثيرة مختلفة، وبطرق جمع متنوعة. فمن ناحية، يستطيع الراوى أن يغير موقعه على التوالى، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة فى البداية، ثم ينتقل إلى أخرى. وقد

تنتمى وجهتا النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين، أو تنتميان إليه وحده. وقد أوضحنا هذه التقنية بالمثال السابق من (ملكة البستونى).

فى بعض الحالات قد تتداخل أوصاف الأحداث من مواقع زمانية مختلفة (أى يتم تقديم الحدث فى سياق السرد من وجهات نظر مختلفة)، فى حين قد يربط الراوى ـ فى حالات أخرى ـ أطراف الأحداث ببعضها (أى أن السرد يجرى فى نظام تتابعى ثابت، وتستخدم وجهات نظر مختلف الشخصيات فى مراحل مختلفة من الرواية). وكلا هذين التنظيمين الزمانيين أوليّ جداً فى طرازه التأليفى.

أما الشكل الأكثر تعقيداً من سواه، فهو الشكل الذى يوصف فيه الحدث نفسه، وفى الوقت نفسه، من مواقع زمانية متعددة. فالسرد الذى ينتج عن ذلك ليس ترادفًا لوجهات النظر، بل هو تركيب تمتزج فيه وجهات نظر مختلفة، إلى حد أن الوصف يبدو نوعًا من العرض المزدوج. وقد يلوح هذا الجمع بين وجهات النظر الزمانية فى تعليقات المؤلف، من الناحية الشكلية، التى ترافق أو تسبق سرد قصة أو أحدوثة معينة، وهكذا يؤدى وظيفة خلفية يتم من خلالها إدراك الرواية التتابعية للأحداث.

فى هذه الحالات، يمكن صياغة السرد فى منظور مزدوج: أى أن بالإمكان إدارة السرد من المنظور الزمانى لشخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة فى الفعل، وفى الوقت نفسه من وجهة نظر المؤلف. وتختلف وجهة نظر المؤلف الزمانية اختلافًا جوهرياً عن وجهة نظر الشخصيات، لأنه يعرف مالا يعرفون، يعرف كيف ستنتهى هذه القصة. ويستمد هذا المنظور المزدوج وجوده من موقع الراوى المزدوج. فى الحالة الأولى، تتزامن وجهة نظر المؤلف الزمانية بوجهة نظر الشخصية، كأنه تبنى «زمنها الحاضر». يمكننا القول، إذن، إن وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصية داخليان فى السرد على المستوى الزمانى. ينظر المؤلف من داخل الحياة التى يصفها، ويقبل بمحدداتها المتأصلة فى جهل الشخصية (أو معرفتها المحدودة) بما سيأتى. أما حين يقف المؤلف خارج شخصياته، وفى داخل زمنه الخاص، فإنه يتبنى نظرة استرجاعية، عائداً بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيات.

فهو يعرف مالا تستطيع الشخصيات أن تعرفه. فنظرته، إذن، خارجية عن السرد الجارى.

نضع نصب أعيننا هنا تلك الحالات التى بعد أن يتبنى فيها المؤلف المنظور الزمانى لشخصية معينة، ويدير السرد من وجهة نظرها، يقفز فجأة، كاشفًا لنا ما لا تعرفه الشخصية ـ التى هى حامل وجهة نظر المؤلف ـ وما لن تعرفه إلا بعد مدة طويلة من الزمن (١٢) . وهناك عدد من الأمثلة على هذه التقنية، ولقد انتقينا منها للمناقشة كيفما اتفق.

هكذا، مثلاً، يشغل دميترى كارامازوف، على طول الجزء الجوهرى من (الإخوة كارامازوف) لدوستويفسكى اهتمام كل من المؤلف والقارئ. يؤدى دميترى وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف، وهى وجهة نظر تنكشف على مستويات مختلفة جداً (انظر مثلاً : الكتاب الثامن). وبشكل خاص، فإن المؤلف ـ أو بدقة أكثر، الراوى الذى يتكلم المؤلف بصوته (هذا الفرق غير ضرورى فى مناقشتنا حتى الآن) ـ يصف مدركات دميترى الحسية، متبنيًا وجهة نظره النفسية (١٣) ؛ أى أنه يستعير منه كلامه، ولا سيما بصيغة المونولوج الداخلى (أى يتبنى وجهة نظره على المستوى التعبيرى ـ انظر: «الإخوة كارامازوف»، ص ٤٦٧)، يحتل وجهة نظر دميترى المكانية، ويتابعه فى تحركاته، وأخيراً يروى متوالية الأحداث من خلال مدركات دميترى الزمانية. مع ذلك، يخطو المؤلف، فى بعض الأحداث العرضية، نحو مستقبل دميترى ويخبر القارئ كيف ستنتهى هذه الأحداث، وهذه طبعاً أحايين لا يعلم بها دميترى. كمثال على ذلك، يمكننا أن نأخذ زيارة دميترى إلى «لياجافى» الذى يريد أن يبيع له أشجار أبيه. لقد تم إشعارنا، قراءً، عند بداية مشروعه، أنه لن ينتهى إلا بالإخفاق. هنا ينقسم موقفنا بوصفنا قراء: فنحن نتلقى الأحداث، مثلما تقع، من خلال مدركات دميترى، ونعيش معه فى حاضره. وفى الوقت نفسه، ندرك ما يحدث إدراكاً مختلفًا عن إدراك دميترى، لأننا أيضاً نلتفت إلى الوراء من مستقبل دميترى إلى حاضره ـ أى أننا نشارك الراوى بمعرفته المتميزة.

هكذا يتحقق الجمع بين مستويين زمانيين مختلفين عن طريق الجمع بين وجهتى نظر مختلفتين : الأولى، وجهة

نظر الشخص الموصوف، والثانية، وجهة نظر الشخص الواصف (الراوى ـ المؤلف). وكثيراً ما تحدث ظاهرة مشابهة لهذه فى كل من الأدب وسرد الحياة اليومية.

وقد يحدث الجمع بين مستويين زمانيين أيضاً، حين تكون الذات الواصفة والموضوع الموصوف شخصاً واحداً (كما فى سرد الشخص الأول أو Ichezählung). وتتكرر هذه الظاهرة فى كتابة السيرة الذاتية، حين تتطابق وجهة النظر المتخذة فى الزمن الموصوف فى السرد مع وجهة النظر المتبناة عند زمن الوصف.

ويتوفر لنا المثال على هذه الحالة فى «حياة الكاهن الأكبر أفاكوم». فمن ناحية يقدم أفاكوم أحداث سرده بأسلوب زمانى يتقدم إلى الأمام نسبياً، وكما يشير د.س. ليخاتشيف، فإن إدراكه للزمن ذاتى فى الأساس، «يكشف عن متوالية الأحداث أكثر مما يكشف عن الحركة الموضوعية للزمن التى يقترب بها حدث معين» (١٤). غير أن عرض أفاكوم للأحداث يرتبط أيضاً بزمن كتابته، وهو يذكرنا باستمرار بحركة الزمن هذه. يقول ليخاتشيف:

> كأن أفاكوم ينظر إلى ماضيه من نقطة فى الحاضر، وهذه النقطة كبيرة الأهمية فى السرد. فهى تحدد ما يمكن لنا تسميته بـ «المنظور الزمانى»، وتجعل من عمله ليس مجرد قصة عن حياته الخاصة، بل قصة تضفى المعنى على حياته فى لحظة كتابته (١٥).

لقد انتقلنا فى المثال السابق من حاضر دميترى كرامازوف إلى مستقبله، أما هنا فنحن ننظر مع أفاكوم من الحاضر إلى الماضى (١٦).

بالنسبة إلى أفاكوم، هناك تقييم متزامن لكل من حاضره وماضيه من خلال مستقبله (الحياة بعد الموت) (١٧). وهكذا، فإن المنظور الزمانى لا يقتصر دوره على الأهداف التأليفية المباشرة للوصف، بل إنه يتعدى ذلك إلى مستوى التقييم الإيديولوجى. وعلى النحو نفسه، قد تكون الوسيلة التعبيرية هدفاً تأليفياً مستقلاً، أو تكون واسطة للتعبير عن وجهة النظر الإيديولوجية. فضلاً عن ذلك، فلا ينبغى أن تطرد وجهات النظر هذه فى العمل. بل ينبغى أن نلاحظ أن هناك إمكانات مختلفة للتعبير عن التقييم الإيديولوجى من خلال المنظور الزمانى؛ إذ يمكن تقييم أحداث الحاضر أو الماضى من وجهة نظر المستقبل، ويمكن تقييم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر الماضى، كما يمكن تقييم أحداث الماضى والمستقبل من وجهة نظر الحاضر (١٨).

الزمان اللغوى والصيغة والموقع الزمانى للمؤلف

غالباً ما يعبر الشكل النحوى عن الموقع الزمانى الذى يدار منه السرد، وبهذه الطريقة يتخذ زمن الفعل اللغوى علاقة مباشرة، ليس فقط بالتعبير اللغوى، بل بالتعبير الشعرى أيضاً. وكما سنرى فيما بعد، تكتسب بعض الأشكال النحوية معنى خاصاً فى عالم الشعرية.

وتوفر لنا قصة ليسكوف القصيرة «ليدى ماكبث إقليم متسينسك» عدداً من الأمثلة على هذه الظاهرة. تتميز القصة باستخدامها للأشكال الفعلية؛ إذ يتعاقب فيها زمن السرد الماضى وزمن الحاضر الوصفى على طول القصة. خذ، على سبيل المثال، الجمل الآتية من بداية الفصل السادس:

> أغلقت كاترينا لفوفنا النافذة... تستسلم... تنام ولا تنام، وهى تشعر بالحر حتى يغطى وجهها العرق فتتنهد... تشعر كاترينا لفوفنا... أخيراً جاءت الطباخة إلى الباب وطرقته: «السماور...» تذكرها... لم تكد كاترينا لفوفنا أن تتحرك... والقطة... تدب... كاترينا لفوفنا بدأت بالحركة، فى حين أن القطة تزحف.

ما يحدث هنا هو تغير متوال فى زمن الفعل اللغوى من جملة إلى أخرى. إذا جاء الزمن الماضى فى الجملة السابقة، فإننا نجد الزمن الحاضر فى الجملة التالية لها، والعكس بالعكس.

فضلاً عن ذلك، فإن التعاقب بين الزمن الحاضر والزمن الماضى يستعمل فى وحدات أكبر، لا من جملة إلى جملة بل من فقرة إلى أخرى.

> نهض سيرجى، هادئ البال... و... هوى نائماً... تطّرح هناك بعينين مفتوحتين وفجأة تسمع... الكلاب بدأت نشاطها ثم هدأت.

بعد هذا المقطع، وفى الفقرات القليلة التالية، يدار السرد فى الزمن الماضى، ثم نتحول مرة أخرى إلى الزمن الحاضر:

تسمع كاترينا لفوفنا فى الوقت نفسه... لكن لا الشفقة بل العذاب، يستولى على كاترينا لفوفنا ضحك فاجر. تفكر: «لن تستطيع أن تحتمى من الماضى»... وظل هذا عشر ثوان.

بعد هذه الفقرة، يأتى مقطع طويل يوصف فيه الفعل باستمرار فى صيغة الماضى: كيف رضيت كاترينا لفوفنا بوجود زوجها زينوفى بوريسيتش فى الغرفة، وكيف تحدثت معه، وكيف هرعت لتريه عشيقها سيرجى الذى كان يختبئ فى القاعة. ثم يتحول الوصف فجأة إلى الزمن الحاضر:

«كل شئ ممنوع عند سيرجى.. يسمع».

ثم تنقل لنا المحاورة بين الزوج والزوجة مثلما يسترق سيرجى السمع إليها:

يسأل.. زينوفى بوريسيتش: ماذا كنت تفعلين هناك كل هذه المدة؟

تجيب: كنت أجلس إلى السماور.

بعد هذا المقطع، يستمر استعمال الأفعال فى الزمن الحاضر أو المضارع فى فقرة طويلة بعض الشئ، ثم يعود السرد مرة أخرى إلى الزمن الماضى. ونستطيع بسهولة أن نجد نماذج أخرى لهذه التقنية.

فى هذا السرد، يستعمل الزمن الحاضر لتثبيت وجهة النظر التى يجرى بها القص. وفى كل مرة يستعمل الزمن الحاضر يكون موقع المؤلف الزمانى تزامنيًا – أى أنه يتطابق مع الموقع الزمانى لشخصياته. فهو حاضر الآن فى زمنهم. مع ذلك، تقدم الأفعال فى الزمن الماضى نقلة بين هذه المقاطع التزامنية للسرد [19]؛ فهى تصف الظروف والأحوال الضرورية لإدراك السرد فى موقع تزامنى.

ويمكن تصوير كل ما مر من قص فى المثال السابق بوصفه منقسمًا إلى سلاسل من المشاهد، يتم تقديم كل واحد منها بوجهة نظر تزامنية، يبدو أن الزمن سيتوقف فى داخلها [20]. وتصف الأفعال فى الزمن الماضى التغيرات التى ستطرأ بين المشاهد، مكونة السياق الذى يتم بمقتضاه إدراك المشاهد التزامنية.

نستطيع أن نقارن هذا النوع من بناء السرد بعروض السلايدات (أو الرقائق) حيث ترتبط «السلايدات» المنفردة ببعضها على نحو تتابعى لتكون حبكة ما. وحين يتم عرض سلايد، أو رقيقة واحدة منها، يتوقف زمن السرد. وفى الفواصل العارضة بين السلايدات، يتسارع زمن السرد، ويتحرك بأقصى سرعة [21]. بعبارة أخرى، يأخذ جريان الزمن المتصل هنا شكل «الكمّات» المنفصلة Quanta، فى حين تمتاز الفواصل بين هذه الكمات بالتكثيف الشديد.

يشيع استعمال الزمن الحاضر فى القص فى طرق رواية المناقشات اليومية أيضًا. فغالبًا ما يعمد الراوى فى منتصف القصة التى يرويها فى الزمن الماضى، إلى استعمال عبارة فى الزمن الحاضر فجأة: «ثم يقول لى...»، أو يستعمل أفعالاً فى الزمن الحاضر عند لحظة ذروة القصة: «أدخل إلى الغرفة وأرى...» والغرض من هذه الوسيلة إدخال المستمع مباشرة فى فعل السرد، ووضعه فى الموقع نفسه الذى تحتله شخصيات القصة.

تواجه أحيانًا تعاقب الأزمنة النحوية فى داخل جملة واحدة، تكشف عن تغير مفاجئ فى وجهة النظر. على سبيل المثال، نجد الفقرة التالية فى (حياة الكاهن الأكبر أفاكوم):

«إنه ينبحنى، حين قلت له: هلا كانت الرحمة فى فمك، إيفان راديونوفيتش [22]».

يسمح هذا الترادف بين الصيغ الفعلية للمؤلف بأن يعبر عن العلاقات بين أفعال السرد فى الزمن الواقعى. ولا يقتصر الأمر على عثورنا على التباين فى الزمن اللغوى (بين الحاضر والماضى) بل يتعدى ذلك إلى صيغ الديمومة والاستمرارية فى الأفعال (حيث الإشارة إلى فعل مستمر أو متواصل، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه فعل آخر ويكتمل). ويتسم شعر كليبنخوف بجمع مشابه بين الأزمنة اللغوية فى جملة واحدة:

كانت الأميرة **تعدو** بجذل،

واليعاسيب اللؤلؤية **تصلصل** فى العشب.

كثيبًا، يشرب الكفاس الروسية

هوى صامتًا ، وهدأ،

فقد كان يدخن (٢٣).

مع ذلك، فإن الزمن الحاضر ليس الصيغة النحوية الوحيدة التى يمكن استعمالها لتثبيت لحظة معينة فى السرد ولنقل الإحساس بالتزامن بين وجهتى نظر المؤلف والشخصية (٢٤). ففى بعض الأحوال يمكن استخدام الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى الروسية لتأدية الوظائف نفسها. ونستطيع العثور على هذه الظاهرة بوضوح شديد فى التراث الشعبى الروسى:

صار الأمير فلادمير مبتهجًا ثملاً

لقد صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد

وأن ينقل خطواته من قدم إلى أخرى

وأن يُلقى الخطب

صار بوسع بوتيك أن ينهض على ساقيه النحيلتين.

صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد.

صار بوسعه أن ينحنى حتى يضرب رأسه الأرض.

وصار بوسع الخيول الشابة أن تعدو إلى الجواد الطيب. (٢٥)

فى النصوص الفولكلورية يستعمل الزمن الحاضر على نحو متميز بهذه الوظيفة الخاصة:

ومن هناك يقوم إيفان بانعطافة بسرعة

هنا يخرج بسرعة إلى الشارع،

هنا ينهض بسرعة إلى الجواد الطيب

هنا يقفز بسرعة على الجواد الطيب

ومرة أخرى يعدو الجواد الطيب الآن

طورًا يعدو تحت الجبال، وطورًا فوق الجبال.

هنا يعدو من الوخيد إلى الوئيد

ومرة أخرى يطرح الجبال تحت قدميه

فوق السماوات يطير مثل صقر وهاج

هنا يقترب من مدينة «كييف»

وينطلق صوب «كنيسة الله»

وهنا يستطيع أن يقفز برشاقة عن جواده الطيب (٢٦).

تتمثل الوظيفة التأليفية لصيغة الفعل الماضى غير التامة، فى الإشارة، بمعنى من المعانى، إلى «الحاضر فى الماضى». ومثل صيغة الحاضر للفعل فى الأمثلة التى ناقشناها سابقًا، تمكن الصيغة غير التامة المؤلف من القيام بوصفه من داخل الفعل السردى ـ أى تزامنيًا وليس استرجاعيًا ـ ومن وضع القارئ فى قلب المشهد الذى يصفه.

ومما له دلالة أكثر أننا نرى هنا تركيبًا بين وجهتى النظر: التزامنية والاسترجاعية. ويشير هذا الشكل السردى إلى أن كل ما فى الفعل يجرى فى الماضى حين كان الراوى يشغل موقعه، وهو موقع تزامنيًا بأحداث الماضى. هكذا، يمكن اعتبار هذا جمعًا بين راويين، يتحدث كل راوٍ منهما من وجهة نظر مختلفة: والراوى «العام» منهما يؤدى وظيفته على طول السرد، وكل الفعل الذى يصفه، عنده، فى الماضى. أما الراوى الآخر، وهو الذى تنحصر وظيفته فى مشاهد معينة، فيحدث الفعل، عنده، فى الحاضر (لقد ناقشنا مشكلات الجمع بين وجهتى نظر اثنتين بتفصيل أكثر فى الفصل الخامس). لا نواجه استعمال الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى النصوص الأدبية الروسية (مقارنة بالفولكلور) إلا فى منطقة واحدة ضيقة، وهى التعبيرات التى تقدم الكلام المباشر، ولا سيما فى أفعال التكلم Verba dicendi. على سبيل المثال، نجد الحوار التالى فى (ليدى ماكبث إقليم متسينسك) لـ «ليسكوف»:

فيم أنت سعيد هكذا؟ سألت كاترينا لفوفنا وكيل حميها.

ـ حسنا مدام، عزيزتى كاترينا لفوفنا، كنا نزن خنزيرًا حيًا .كان الوكيل العجوز يجيب.

ـ أى نوع من الخنازير؟

ـ خنزير أكسينيا، كان الشاب يقول بمرح وجرأة.

– عفاريت، شياطين مراوغة. كانت الطباخة توبخ.

– قبل العشاء تزن ثمانمائة بنط. كان الشاب الأنيق يفسر.

إن استعمال الصيغة غير التامة من أفعال التكلم Verba dicendi لا ينبغى اعتبارها صيغة مهملة، فهى مازالت تمارس فى الأدب. برغم ذلك، فإن استعمال الصيغة غير التامة (أكثر من التامة) فى اللغة الروسية المنطوقة يعد غير نحوى، وفى الأمثلة التى ذكرناها سابقًا، لابد من إحلال صيغة تامة فى كل حالة محل الصيغة غير التامة. ففى الكلام يقول المرء: «أجاب الوكيل»، ولا يقول: «كان الوكيل يجيب» و «قال الشاب»، وليس «كان الشاب يقول».

لا نواجه هذا الاستعمال الخاص للصيغة غير التامة إلا فى القص المتواصل، وفى ظل ظروف خاصة فقط فى اللغة المكتوبة، وفى سياقات أخرى يشعر المرء أنه قبيح بل حتى ممجوج. وإلا فلماذا ينبغى أن يكون الوكيل فى طور الإجابة، فى حين أنه أنهى إجابته فعلا. ولابد من فهم هذه الصيغة فى الكلام الاعتيادى على أنها تمثيل لفعل معاد متكرر، أو فعل يمتاز ببعض الديمومة والاستمرارية. لكن ليس فى أذهاننا شئ من هذه المعانى فى الخطاب المكتوب، بل إن ما يسيطر على استعمالنا لهذه الصيغة الفعلية، هو بالأحرى، نظام التقاليد السردية.

وهكذا، فإن صيغة الماضى غير التام فى الروسية، فى مثل هذا الاستعمال، خاصة باللغة المكتوبة، ويصح أن نقارنها بالأشكال الفعلية الخاصة التى تقتصر على السرد فى اللغات الأخرى (كالماضى البسيط Passé simple فى الفرنسية، مثلا).

ما الدلالة الشعرية التى تمتلكها هذه الصيغة النحوية؟ يوضع شكل الصيغة غير التامة فى مقابل شكل الصيغة التامة فى الأساس من خلال موقع المراقب فى علاقته بالفعل (فعل التكلم). وتعطى الصيغة غير التامة أثر الزمن الممدد، فهى تدعونا لوضع أنفسنا فى علاقة تزامنية مع فعل السرد، وأن نكون شهودًا عليه[٢٧]. (ويمكن القيام بهذه الوظيفة نفسها باستعمال الزمن الحاضر). بعبارة أخرى، فإن المقابلة بين هاتين الصيغتين، على مستوى الشعرية، تظهر كمقابلة بين الموقع التزامنى والموقع الاسترجاعى للمؤلف.

درجة التحديد (أو التجسيد)

على المستويين الزمانى والمكانى

فى الفنون المختلفة

ترتبط وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان ارتباطًا وثيقًا بخصائص الفضاء الفنى فى عمل معين. وفى الحقيقة يجب أن نفكر أن الخصائص المكانية والزمانية للعالم الذى يتم تمثيله ربما لا تتطابق بالضرورة فى أعمال مختلفة. وفى اللحظة الحاضرة، لا ينصب اهتمامنا بنسبية المكان والزمان الممثَّلين[٢٨] بقدر، ما ينصب على درجة تجسيد التمثيل المكانى والزمانى للعالم.

يتحدد تجسيد صياغة الخصائص المكانية والزمانية للعمل الأدبى، قبل كل شئ، بخصائص الأدب بوصفه شكلاً فنيًا. ومن المرجح أن المستويين المكانى والزمانى، يوفران أوجه المماثلة بين التنظيم البنيوى للنص فى الأدب، وبين أشكال التمثيل الفنى الأخرى. ذلك أن المستويات الأخرى التى تتضح فيها وجهة النظر، تتأصل (بدرجة أقل أو أكثر) فى الفن اللفظى، أى أن المستويين الزمانى والمكانى موجودان فى الأدب، مثلما هما موجودان فى الفنون التصويرية.

إن التقاليد التنظيمية الخاصة بالنص الفنى تحدد، فى مختلف الأشكال الفنية، أهمية الخصائص المكانية والزمانية، وإلى أى مدى يمكن تحديد العمل الفنى من خلال الزمان والمكان.

وإذا كان الفن التصويرى يفترض، بطبيعته، بعض التجسيد المكانى فى نقله للعالم الممثَّل[٢٩]، ولكنه يسمح باللاتحدد الزمانى، فإن الأدب (الذى يرتبط ارتباطًا جوهريًا لا بالمكان، بل بالزمان) يلح كقاعدة عامة على بعض التجسيد الزمانى، ويتيح للتمثيل المكانى أن يظل غير محدد تمامًا. وفى الواقع، يتأصل الجزء الأكبر من الاعتماد على التحديد الزمانى فى اللغة الطبيعية، وهى المادة التى يتكون منها الأدب؛ لأن الاختلاف بين اللغة بصفتها نظامًا، وبين بقية

الأنظمة السيميائية، يكمن فى أن التعبير اللغوى يترجم المكان إلى زمان. وكما أشار ميشيل فوكو، فإن الوصف اللفظى لأية علاقة مكانية (أو لأى واقع) لابد أن يترجم بالضرورة إلى متوالية زمانية (٣٠). ولهذا الاختلاف مصدره فى الشروط الخاصة بإدراك الأدب والفنون التصويرية، ففى الفن التصويرى يحدث الإدراك فى إطار المكان فى الأساس، وليس فى إطار الزمان بالضرورة، بينما يحدث الإدراك فى الأدب قبل كل شئ فى سياق زمانى. ويبدو أن الفيلم والمسرح يفترضان درجة مساوية إجمالاً من التحديد على كل من المستويين الزمانى والمكانى (٣١).

ويرتبط إدراك العمل الأدبى ارتباطاً وثيقاً بعمليات الذاكرة. فبشكل عام، تفرض خصائص الذاكرة الإنسانية سلسلة من التطويقات على العمل الأدبى تملى عليه شروط إدراكه. أما إدراك العمل الفنى التصويرى، فعلى العكس من ذلك؛ إذ لا يتحدد بالضرورة بعمليات الذاكرة. وهكذا يجب عدم إغفال الارتباط المباشر بين الذاكرة والإدراك الزمانى (٣٢).

من ناحية أخرى، حين يكون التعبير الزمانى جزءاً من العمل الفنى التصويرى (٣٣) ـ مثلاً، فى سلسلة من الصور التى تشترك فيها أشكال متماثلة فى سياق يمضى من اليسار إلى اليمين ـ فإن هناك قدراً أكبر من الحرية (مما فى أشكال فنية أخرى) فى نسق ترتيبنا الزمانى له. فنحن نستطيع أن نختار قراءة السياق من اليسار إلى اليمين فى الترتيب التقليدى، أو نقلب السياق، فنقرأه متراجعين من اليمين إلى اليسار (وكذلك يمكن إعادة الفيلم إلى الخلف) (٣٤)، أو نختار أى مشهد منه كنقطة بداية لنا، ثم نتحرك كيفما نشاء وفى أى اتجاه، مغيرين الترتيب الزمانى تماماً. وإعادة ترتيب السياق هذه أمر غير ممكن فى فنون أخرى (كالأدب والفيلم مثلاً)؛ لأن اتجاه الزمن فيها محدد. إذن، يمكننا أن نستخلص أن الزمن ليس عنصراً جوهرياً فى بنية الأشكال الفنية التصويرية، وأن الحرية التى لاحظناها فيه هى نتيجة تترتب على افتقاره الأهمية نسبياً.

ولأن الفن البصرى ليس له سوى وسائل محدودة للتعبير عن الزمن، فلا يكاد يوجد توليد لعلامات جديدة فى عملية ملاحظة المراقب للصورة أو اللوحة. أما قارئ العمل الأدبى، من ناحية أخرى، فغالباً ما يشترك فى عملية القراءة (أو الإدراك) فى خلق علامات جديدة. بعبارة أخرى، يتضاءل التفاعل بين المؤلف (أو الفنان) وبين جمهوره إلى حد كبير فى الفن التصويرى، عن التفاعل بينهما فى الأدب.

وهكذا، تتحدد مواصفات ترجمة المكان فى عمل أدبى معين بدرجة تجسيد الخصائص المكانية فيه. فإذا كانت درجة هذا التجسيد كبيرة بما يكفى (أى إذا اتسم العمل بخصائص التحديد المكانى الكافية)، ظهرحينئذ إمكان التقديم المكانى المجسد للمحتوى، وأمكن ترجمة العمل إلى وسائل إيصال بصرية كالرسم أو الدراما. غير أن مثل هذه الترجمة ليست بالأمر الممكن دائماً، لأن التمثيل الواضح والدقيق للمكان لا يشكل دائماً جزءاً من نوايا المؤلف التأليفية. وكما يشير يورى لوتمان، فى تحليله لـ «الأنف» لجوجول:

> فإن كون الأنف يمتلك وجهاً، ويمشى، محدودب الظهر، ويرتقى السلالم، وكونه يرتدى بدلة كاملة مطرزة بالذهب، وذات ياقة منصبة، وكونه يصلّى بشعور فياض بالتقوى، يقضى تماماً على إمكان تخيله فى مكان ثلاثى الأبعاد. (٣٥)

من الواضح أنه يصعب تقديم مثل هذا العمل على المسرح أو السينما، مثلما يصعب فى الغالب تصوير حكايات الجنيات للسينما؛ لأن المسرح (أو السينما) يتطلب تحقيق ملامح محددة ربما لا تكون ذات صلة بالنص الأدبى.

وتوفر قصة «الأنف» لجوجول توضيحاً جيداً لهذه الصعوبة، لأن «الأنف» يجتاز سلسلة من التحولات الصادمة. ولا تفتقر القصة إلى التحديد المكانى وحسب، بل يوجد فيها انتشار بيّن على مستويات أخرى.

فى حالات أخرى، لا يتضح غياب التحديد المكانى مباشرة، ولا تستطيع إلا القراءة المتمعنة أن تكشف أن شكلاً ما، عند نقطة معينة، قد غيّر أبعاده فى ضوء أشكال أخرى أو أشياء تحيط به، أو أن الأشياء المحيطة بالشئ قد تغيرت بالنسبة إليه. لاحظ، مثلاً اللاتحدد المكانى لشكل القطة فى عمل

(السيد ومارجرتيا) لـ «بولجاكوف». إن التطابق بين حجم القطة وحجم الشخوص والأشياء الأخرى يتغير، على نحو بيّن، في مجرى الرواية (برغم أننا لا نحكم على هذا التغير إلا حكمًا غير مباشر). أحيانًا نظن أن للقطة حجمًا اعتياديًا وشكلاً طبيعيًا، وأحيانًا يبدو أنها تكبر بشكل لا يمكن تصوره. فهى تؤدى أفعالاً لا تؤديها القطط، تذهب إلى المائدة، وتصب الماء من المصفق، وتأخذ بطاقة من قاطع التذاكر، وغير ذلك.

وعلى النحو نفسه، غالبًا ما نرى تغييرًا فى أبعاد الأشكال الفولكلورية، برغم أن هذه التحويلات لا يتم التركيز عليها بالضرورة، بل يتم تجاهلها فى الغالب (٣٦). ولا نريد أن نتكلم هنا كثيرًا عن التحويلات فى حكايات الجنيات، بقدر ما نريد الكلام عن افتقار التحديد المكانى، وهى أن مسألة الحجم قد تبدو مقطوعة الصلة تمامًا بالنسبة إلى راوى القصة.

ويمكن أن يعامل اللاتناسق الذى نجده فى أوصاف جوجول على أنه تنافرات مكانية ـ زمانيـــة، فـــفى «النفوس الميتة» يتجول تشيتشكوف لابسًا سترة فراء فى الصيف، ويلبس مانيلوف سترة فراء وقبعة ذات حواش، وفى «الأنف» يرى كوفاليف فتاة فى ثوب أبيض فى شوارع بطرسبورج فى مارس (آذار)، ويركب الأنف، متجولاً، فى الشتاء فى بدلة بلا معطف (٣٧). هذه التنافرات غير متعمدة، وهى تقع لأن التحديد الدقيق للزمان والمـــكان أمـــر غير مهم عند المؤلف.

إن جميع الأمثلة التى أوجزناها فيما سبق، يمكن تفسيرها على أنها حالات تفتقر إلى التحديد المكانى فى موقع الراوى (أو المراقب). وقد نفسر هذه الحالات بأن نتخيل أشخاصًا مختلفين يصورهم مراقبون مختلفون، مراقبون لا يتصل بعضهم ببعض، وقد نقل لنا المؤلف ملاحظاتهم جميعًا (٣٨). ويشبه هذا النوع من التأليف، من الناحية الصنفية، التأليف التصويرى القائم على المنظور المقلوب.

وهكذا، فإن التحديد الزمانى أقل أهمية بكثير فى الأدب من اللا تحديد المكانى (٣٩). أما فى الفنون التصويرية فإن العكس هو الصحيح.

الهوامش:

(١) فى بعض الحالات يمكن تعريف وصف مشابه بأنه تم استقباله عبر جمع بين وجهات نظر متعددة، مثلاً، عبر كل من وجهة النظر النفسية لإحدى الشخصيات ووجهة نظر الراوى، الحاضر، بشكل غير منظور إلى جانب الشخصية. لمزيد من المناقشة انظر : الفصل الخامس.

(٢) لإضاءة وتحليل هذه النقطة انظر الفصل الخامس.

(٣) يقدم الفصل الرابع نقاشًا مستفيضًا لوجهة النظر النفسية.

(٤) فيما يخص استعمال هذه الوسائل فى الفن التصويرى، وإمكانات تأويلها السيميائى انظر: أوسبنسكى : **التحليل السيميائى للأيقونة الروسية القديمة**. فى الحالة الأولى لدينا تأويل تحليلى للحركة، أى أن عملية الحركة المتصلة يتم تقطيعها من الناحية التحليلية إلى سلسلة من المكونات المتقطعة، التى يجب أن يركبها المتلقى أو القارئ. أما فى الحالة الثانية، فما يحدث هو تركيب للانطباعات التى يتم استقبالها من وجهات نظر مكانية مختلفة، ويكتمل هذا التركيب مباشرة فى داخل الوصف (أو التمثيل).

(٥) يورى لوتمان : **مشكلات الفضاء الفنى فى نثر جوجول** (تارتو، ١٩٦٨). وقد أخذنا الأمثلة التالية من هذه الدراسة. انظر أيضًا : أندريه بيليه: **صنعة جوجول** (موسكو ـ لينتجراد، ١٩٣٤) ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٦) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٦.

(٧) حين يستطيع جوجول، بسبب ظروف الموضوع وبسبب تقاليد التأليف، أن يرتفع بمراقبه فوق حقل الفعل (ويحدث هذا، بصفة خاصة حين يقوم المؤلف بالقص من وجهة نظر مكانية مجسدة، لنقل مثلاً من موقع مكانى محدد لإحدى الشخصيات) يشوه سطح الأرض نفسها، طاويًا حافاتها إلى الأعلى (ليس فقط الجبال، بل حتى البحار) لوتمان : ١٩٦٨، ص ٢٠، ١٥. وكمثال، يستشهد بعمل جولول : **الانتقام الهائج**. وفى المقالة نفسها انظر أيضًا مناقشة وظيفة الرؤية من الأعلى فى **تاراس بولبا والنفوس الميتة**.

(٨) انظر أيضًا وصف القطعات قبل مـــعركة أوسترليتز، **الحـــرب والسلم**، ص ١٠١.

(٩) فى المشهد الصامت انظر: آ.آ. سابورف : **الحرب والسلام لتولستوى : الإشكالية والشعرية**، موسكو، ١٩٥٩، ص ٤٣٠.

(١٠) للنقاش العام عن الزمن فى الأدب (من منطلقات متعددة) انظر بشكل خاص : فيجوتسكى : **علم نفس الفن**، موسكو، ١٩٦٨، **ليخاتشيف : شعرية الأدب الروسى فى العصور الوسطى**، لينتجراد، ١٩٦٧، الفصل السابع: **شعرية الزمن الفنى**، مايرهوف: **الزمن فى الأدب**، مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٠، بويون : **الزمن والرواية**، باريس ١٩٤٦، ومصادر هذه الأعمال.

(١١) فينوجرادوف: **أسلوب بوشكين فى ملكة البستونى**، موسكو ـ لينتجراد، ١٩٣٦، ص ١١٤ ـ ١١٥.

(١٢) انظر بهذا الصدد مرويات كثيرة تبدأ بموت البطل الذى سنسمع منها قصة حياته، أى هى مرويات تبدأ من نهاية القصة (مثلاً : **الحاج مراد، وموت إيفان إيليتش لتولستوى**).

(١٣) بصدد وجهة النظر النفسية انظر الفصل الرابع.

(١٤) انظر: ليخاتشيف : **شعرية الأدب الروسى فى العصور الوسطى**، لينتجراد، ١٩٦٧، ص ٣٠٣. وهذه الملاحظات معززة بالأمثلة الملموسة فى تحليل النص.

(١٥) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٥.

(١٦) لمناقشة الجمع بين وجهات النظر بتفضيل أعم، انظر الفصل الخامس.

(١٧) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٩.

(١٨) فيما يخص هذا الجانب من المناقشة انظر : بياتيجورسكى وأوسبنسكى : **التصنيفات الشخصانية بصفتها مشكلة سيميائية**، تارتو، ١٩٦٧، ص ٢٤ ـ ٢٧.

(١٩) إن استعمال الزمن الحاضر كوسيلة شكلية لتثبيت الزمان يمكن مقارنته بالأشكال الخاصة لتوصيل نظرة المتفرج الثابتة فى الفن التصويرى القديم. انظر بهذا الصدد أوسبنسكى : دراسة لغة الرسم القديم، فى مقدمة زيجن : **لغة الفن**، موسكو، ١٩٧٠، ص ٢١.

(٢٠) لو تأملنا هذه المشكلة فى ضوء مقترب آخر، لقلنا إن هذه المشاهد تتسم بزمنها الداخلى المصغر.

(٢١) بهذا الصدد انظر: ملاحظة ليخاتشيف عن البلينى : «إن قصص البلينى التى يحدث فيها الفعل بسرعة مقدمة فى الزمن الماضى، وتلك التى يحدث فيها الفعل ببطء معطاة لنا فى الزمن الحاضر». ليخاتشيف، ١٩١٧، ص ٢٤١.

(٢٢) ذكره روبنسن : **حياة أفاكوم وإشراقاته**، موسكو، ١٩٦٣، ص ١٤٤.

(٢٣) لمزيد من الأمثلة انظر ماركوف : **قصائد فيلمير خليبنكوف الطويلة**، لوس أنجليس، ١٩٦٢، ص ١٠٠.

(٢٤) يمكن رؤية هذا بشكل خاص فى استعمال الزمن المستقبل الذى قد يكون مشابها لزمن الحاضر. وهاهى بعض الأبيات من قصيدة أندريه بيلى «اللقاء الأول»:

سيعود ميخائيل سيرجى
نحوى، فى كربِّهِ الداكن اللون
ستصحو الزجاجة فى نظارتيه
وسيتطاير ألقها شرارات

أندريه بيلى: **القصائد والقصائد الطويلة**، موسكو ـ لينتجراد، ١٩٦٦.

(٢٥) أونتشوكوف: **بلينى بيتشورو** (القدس بطرسبورج، ١٩٠٤) ص ١٠٩.

(٢٦) أونتشوكوف، ١٩٠٤، ص ١٠٦. من المفيد أن نلاحظ فى هذه الشذرة السردية اهتمام الراوى فى تشخيص الزمن، مثلاً، التكرارات المتعددة لكلمات مثل skovo (قريبًا) أو non'tse (الآن). انظر: ملاحظات جلفردنج عن الكلمات المقحمة من نوع nyne (الآن) و bylo (كان) و est (يكون) فى البلينى الروسى: **إقليم أولونيتز وأغانيه الشعبية**.

(٢٧) لهذه الصيغة الفعلية المعنى نفسه الموجود فى صيغة الفعل المستمر فى الإنجليزية فهى تعبر عن الفعل المستمر بالنسبة إلى المراقب. وهكذا يدخل المراقب فى قلب الفعل، ويتلقاه ويدركه من داخله.

(٢٨) عن هذه القضية انظر: لوتمان، ١٩٦٨، وانظر أيضاً بوجوراز: **أينشتاين والدين: استعمال مبدأ النسبية الأول لبحث التأثيرات الدينية**، موسكو. تروجراد، ١٩٢٣، وبوجوراز: **أفكار المكان والزمان فى تصور الدين البدائى**، الأنثروبولوجى الأمريكى، ٢٧/ السلسلة الجديدة (١٩٢٥). ويتفحص العملان الأخيران مواصفات النموذج المكانى للعالم فى التمثيلات الدينية.

(٢٩) قد تختلف درجة التجسيد حتى هنا فى بعض الجوانب، انظر لمزيد من المعلومات : أوسبنسكى: **التحليل السيميائى للأيقونة الروسية**.

(٣٠) انظر ميشيل فوكو: **الكلمات والأشياء : حفريات المعرفة** (باريس، ١٩٦٦).

(٣١) يختلف الأدب والدراما فى هذه الناحية، ويظهر اختلافهما أولاً فى معالجة الزمان. فغالبًا ما نرى فى المسرح القديم التقطيع نفسه تماماً للأفعال المتزامنة إلى سلسلة متتابعة مثلما تدعو الضرورة فى الأدب. وبهذا الخصوص، يقتطع الممثلون فى بعض المشاهد عن الزمن، بصورة جلية. كمثال، يلقى تشاتسكى فى «**الويل من الفطنة**» مونولوجًا، غير أن مولتشالين، الواقف إلى جنبه، يتم استبعاده فى الفعل طول هذه الفترة. (ويتضح هذا فى الحالات التى يلقى فيها الممثل الأول مناجاة، ولا يستطيع الثانى حتى الإيماء بمشاركته فى الفعل بإصدار استجابة للكلمات التى تلقى). ويمكن إيضاح إعادة ترتيب الأفعال المتزامنة فى أفعال متتابعة فى السينما فى ما يتعلق بالمونتاج: مثلاً: يظهر وجه رجل يروى نكتة فى لقطة قريبة جداً، ثم وجه المستمع الذى يبدأ بالابتسام، ولا تظهر الابتسامة متزامنة مع رواية النكتة، بل بعد أن تروى النكتة، برغم أن المقصود من الاستجابة أن تكون مزامنة للفعل. وفيما يخص استعمال الزمن فى المسرح فى مقابلة مع استعماله فى الأدب، من المفيد مراجعة ملاحظات جوته عن التناقضات الزمانية لدى شكسبير. ويعتقد جوته أن شكسبير كتب مسرحياته لتمثل لا لتقرأ، وفى رأسه تكثيف الزمن فى المسرح، حيث لا يمتلك المرء الوقت الكافى للتوقف وفحص التفاصيل نقديا (ونضيف أيضاً استحالة العودة إلى مشهد ماضى، مثلما يمكن للقارئ أن يعود إلى سطور قرأها سابقا). انظر: محاورات مع جوته، جمعها إيكرمان، بطرسبورج. ١٩٠٥، جـ ١، ص ٣٣٨.

(٣٢) انظر، على الخصوص. بوترو : **فلسفة الزمن الطبيعية**، موسكو، ١٩٦٤، ص ١٠٩ ـ ١٤٩.

(٣٣) انظر، مثلاً، الأختام على الأيقونات، السياق الزمانى لنقوش الجص على الحيطان، أو التمثيل الأيقونوغرافى لقطع رأس يوحنا المعمدان، حيث يمثل جسد يوحنا أمام الخليفة نفسه، وفى داخل الإطار نفسه فى لحظات متعددة مختلفة من الزمن. ولتحليل نماذج مشابهة انظر مقالة أوسبنسكى المذكورة.

(٣٤) تعبر إحدى قصائد ماندلشتام عن صياغة الزمن المقلوب:

لعل الهمسة قد ولدت قبل الشفتين
والأوراق التفت فى أزمنة لا أشجار بها

هذا المثال مقتبس من محاضرة لإيفانوف «الزمان فى العلم والأدب» ألقاها فى مدرسة الصيف الثانية عن أنظمة الصياغة الثانوية فى كاريكو، عام ١٩٦٦.

(٣٥) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٩. بهذا الصدد انظر ملاحظات تنيانوف: **قضايا اللغة الشعرية**، موسكو، ١٩٦٥، ص ١٧٣، ملاحظة ٣ وأيضاً: تنيانوف: **تقليديون ومجددون**، لينتجراد، ١٩٢٨، الفصل ١٣.

(٣٦) انظر: نيكليودوف: **مشكلة ارتباط العلاقات المكانية والزمانية ببنية الحبكة فى البلينا الروسية**، تارتو، ١٩٦٦.

(٣٧) فولوشين: **الزمان والمكان عند دوستويفسكى**، سلافيا، ١٢، ١٩٣٣، وانظر أيضاً بوزيسكول: فى أى وقت من السنة وقعت مغامرات تشيتشيكوف فى كتابه **دراسات سردية**، بطرسبورج ١٩١١.

(٣٨) قد يبدو من مقترب مختلف أن هذه الأشكال تقع فى أماكن مختلفة، لا ترتبط إلا ارتباطاً جزئياً ببعضها. مع ذلك يؤدى كلا المقتربين إلى النتائج نفسها.

(٣٩) نفهم من «التحديد الزمانى» هنا فقط التعريف الزمنى التاريخى النسبى بالحدث. يمكن أن يكون فى بعض الجوانب شىء من اللاحتمية. مثلاً، لقد لاحظ النقاد مراراً اللاتحدد الزمانى المطلق فى **هاملت** شكسبير. فنحن لا نعرف بالضبط كم من الوقت انقضى خلال تمثيل المسرحية، بل نعرف أن هاملت كان فى بداية المسرحية طالباً شاباً، وفى آخرها فى الثلاثين من العمر، مع ذلك فقد عُرض علينا الفعل بوصفه فعلاً مستمراً.

إنتروبيا الإيقاع فى العربية

ليلى الشربينى*
سيد البحراوى**

يهدف هذا العمل إلى اختبار الانتظام الإيقاعى فى اللغة العربية، وتنوعات الفوضى أو الإنتروبيا (entropy) الخاصة باحتياجات نوعيات مختلفة من النصوص، بدءاً من النص العلمى وحتى الشعر العمودى. إن الإنتروبيا ينظر إليها باعتبارها هى التعبير عن حالة عدم الانتظام فى نظام ما. والضوابط تحد من حرية اختيار التنوعات. بمعنى آخر، يؤدى كل نمط من الضوابط، وكل شرط إضافى يفرض على حرية الاختيار، إلى تقليص الفوضى.

فى اللغة العربية توجد بعض الأنظمة لكيفية تنظيم المقاطع. وهناك فرضيتان :

١ـ أن تنظيم المقاطع طبقا لاختلاف الطول، أى الكم: قصير ـ متوسط ـ طويل.

٢ـ أن تنظم المقاطع طبقا لانتظام النبر، إذ إن النبر يحمل التأكيد. والوحدة الإيقاعية أو تقاطع عدد (N) من المقاطع يتكون من مقطع منبور و(N-1) من المقاطع غير المنبورة.

إن الإيقاع يعطى نوعا من النظام للمقاطع المنبورة، ويمكن اعتباره فى العربية تبادلا بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة فى داخل انتظامات إحصائية.

وهذه الفرضية التى ارتكزنا عليها فى هذا البحث لا تلغى الفرضية الأولى. سنحول النص إلى أنماط من الوحدات الإيقاعية، وتمثل بمتوالية من الأعداد، ويحمل وجود كل متوالية إنتروبيته الخاصة.

العينة:

لاختيار العينة اتبعنا منهج كوندراتوف Kondratov (١٩٦٢) فى دراسته «تطبيقات على نظرية المعلومات فى الشعر-إيقاع الحديث الروسى» فى كتاب (الإحصاء والأسلوب)[١].

* خبيرة اللغويات الكمية، معهد الإحصاء، جامعة القاهرة.
** أستاذ الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ومن ثم تكونت العينة من ألف كلمة من كل نمط من النصوص: النثر العلمى، والنثر الأدبى، والشعر العمودى، والشعر الحر. واختيرت هذه الألف كلمة من عشرة كتب مختلفة؛ مائة كلمة من كل كتاب. وهذه الكتب هى:

الكتابة العلمية

رمزى زكى: (النقد المستورد)، محمد على حافظ: (التخطيط للتربية والتعليم)، عبد الخالق لاشين: (سعد زغلول و دوره فى السياسة المصرية)، طه حسين: (مع المتنبى)، جابر عصفور: (مفهوم الشعر)، فتحى عبد الهادى: (الموسيقى البدائية)، سيد النساج: (القصة القصيرة)، محمد فهمى عبد اللطيف: (على بابا قصة عربية)، (برنامج حزب التجمع).

الرواية

العقاد: (سارة)، صنع الله ابراهيم: (بيروت بيروت)، إبراهيم عبد المجيد: (ليلة العشق والدم) الطيب الصالح: (موسم الهجرة إلى الشمال)، عبد الحميد النخيلى: (مصرع طاغية)، عبد الرحمن منيف: (النهايات)، الطاهر وطار: (العشق والموت فى الزمن الحراشى)، يوسف إدريس: (الحرام)، جمال الغيطانى: (الزينى بركات)، طه حسين: (الأيام).

الشعر العمودى

أحمد زكى أبو شادى: (موكب الجمال)، إبراهيم ناجى: (الأطلال)، على محمود طه: (ياحبيبى)، صالح الشرنوبى: (كأسها الحزين)، محمد عبد المعطى الهمشرى: (أحلام النارنجة الذابلة)، سيد قطب: (الشماع)، علاء عبد الرحمن: (الخنساء تخلع ثوب الحداد)، العقاد: (فى رثاء سعد زغلول)، الطهطاوى: (قصيدة الحنين إلى مصر)، أحمد شوقى: (من كتاب شوقى شاعر العصر الحديث) لشوقى ضيف.

الشعر الحر

أمل دنقل - محمود درويش - بدر شاكر السياب - معين بسيسو - صلاح عبد الصبور - أحمد طه - عبد الوهاب البياتى - أحمد زرزور - مظفر النواب - فولاذ الأنور.

الترميز:

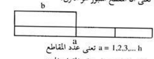
يرمز بـ:

$x = a^b$ إلى الوحدة الإيقاعية. «a» هى عدد المقاطع فى وحدة إيقاعية. و«b» هى موضع المنبور فى هذه الوحدة الإيقاعية.

مثال: $x = 3^1$

(3) تعنى أن الوحدة الإيقاعية تتكون من ثلاثة مقاطع.

و(1) تعنى أن المقطع المنبور هو الأول.



$a = 1,2,3,\ldots h$ تعنى عدد المقاطع

$b = 1,2,3,\ldots e$ موقع المقطع المنبور

لو أن $P(x_i)$ هو احتمال أن الوحدة الايقاعية هى x_i طولها «a» والمقطع المنبور موقعه b، فإن الإنتروبيا (H) ستكون: (٢)

$$H = -\sum_{1}^{n} P(x_i) \log P(x_i)$$

الإجراءات

لنأخذ كلمة «كُ تِ بَ»، سنتبع فايل و.م. آزار (١٩٦٩) وترمز الكلمة كالآتى:

ك ت ب $c_m \ldots c_3 c_2 c_1$

ـُ ـِ ـَ $v_n \ldots v_3 v_2 v_1$

حيث (c) هى الصوامت العربية التالية:

الهمزة ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و ى

و (v) هى الحركات العربية:

فتحة	كسرة	ضمة	حروف المد			سكون
			ا	ى	و	
1	2	3	4	5	6	0

وستكون كُ تِ بَ
1 2 3

المقاطع:

فى العربية ثلاثة أنواع من المقاطع:

١ـ القصير:

ويتكون من صامت + صائت قصير (الفتحة أو الضمة أو الكسرة) مثل بِ ، وَ

٢ـ المتوسط ، وهو نوعان:

أ ـ صامت + صائت طويل، مثل: ما.

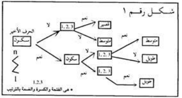
ب ـ صامتان متواليان بينهما صائت قصير، مثل: لَمْ.

٣ـ الطويل وهو نوعان:

أ ـ صامتان متواليان بينهما صائت طويل و بعدهما سكون، مثل: صَامْ.

ب ـ ثلاثة صوامت متتابعة بعد أولهما صائت قصير والأخيران ساكنان، مثل: رَقْمْ .

ومن الواضح أن الصوائت وحدها هى التى تقودنا إلى تقسيم المقاطع. ومن هنا فإننا سوف نهمل الصوامت ونقرأ النص من خلال تتابع الصوائت. وسوف نقرأ الوحدة الإيقاعية من نهايتها إلى بدايتها كما يوضح الشكل (١).



وبالتالى ستتحول متتالية الصوائت إلى متتالية المقاطع.

ف «مكتوب» : م ك ت و ب (٣)

ستكون: فتحة+سكون+مد بالواو +سكون

وتحليلها: 0 6 0 1
متوسط طويل

المقاطع المنبورة:

يخضع النبر فى العربية لقواعد محددة:

١ـ يقع النبر على المقطع الأخير من الكلمة ، إذا كان طويلا (مثال: مكتوبْ).

إذن: $b_i = a_i$

٢ـ إذا كان المقطع الأخير فى الكلمة متوسطا، وقع النبر على المقطع قبل الأخير. (مثال: الأعْلَى)

إذن $b_i = a_{i-1}$

٣ـ إذا كان المقطع الأخير قصيرا، فإن النبر يقع على ما قبل الأخير إذا كان متوسطا (مثال: علاّمَ، إلاّمَ)

إذن: $b_i = a_{i-1}$

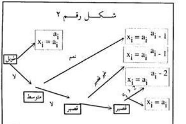
أما إذا كان الثانى من الآخر قصيرا، وقع النبر على ماقبله (مثال: سيكتُبُ)

إذن: $b_i = a_{i-2}$

وإذا كان $a_i < 2$ إذن $b_i = 1$:

(مثال: لم)

وعلى هذا فإنه طبقا لنمط المقطع الأخير يتضح موقع المقطع المنبور فى الكلمة كما يوضح الشكل رقم (٢).



H_2 & H_3:

لنتصور وجود وحدتين إيقاعيتين متتاليتين:

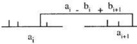
x_i, x_{i+1}

فإن a_i ، b_i تمثلان العدد الكلى للمقاطع ونظام المقطع المنبور فى الأولى. وتكون a_{i+1}، b_{i+1} ممثلة لعدد المقاطع ونظام المقطع المنبور فى الثانية.

ونحسب الإنتروبيا كما يلى:

$$H_2=\sum_{1}^{n} p(y_i)\log p(y_i)$$

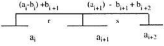
حيث y_i هو عدد المقاطع التى تفصل بين النبرين فى الكلمتين:



ونحسب الإنتروبيا المشروطة كما يلى(٤):

$$H_3=\sum_{R=1}^{n}\sum_{S=1}^{k} p_{rs}\log p_r^s$$

حيث r هى عدد المقاطع التى تفصل بين نبرين و s هى عدد المقاطع التى تفصل بين النبرين التاليين لهما.



جدول (١)

الترددات الاحصائية لأنواع الإيقاعات فى النصوص المختلفة

الشعر العمودى	الشعر الحر	النثر الفنى	الكتابة العلمية	أنواع الإيقاعات الرمز العددى
٩٦	١٠١	١١٥	٩٣	١١
١٧٦	١٥٧	١٨٠	١٣٧	١٢
٧	١١	١٧	١٠	٢٢
٢٨	٣٣	٥٨	٥٦	١٣
١١٧	١٢١	٨٤	٧٣	٢٣
٦٧	٦٨	٤١	٣٦	٣٣
٢٥	٢٥	٣٩	٥٥	٢٤
١١١	١١٦	٨٠	٧٨	٣٤
٢	٦	٥	٤	٤٤
٦	١٣	١٨	٢٥	٣٥
٦٠	٥٨	٤٤	٤٧	٤٥
٤	٥	٧	١	٥٥
٩	٥	١٥	١٨	٤٦
٢٥	٢٣	٢٤	٢٥	٥٦
٤	٩	٥	٥	٦٦
٢	٧	١٢	١٣	٥٧
١٢	٢٤	١٧	١٩	٦٧
١	٢	٠	٠	٧٧
٠	٢	٥	٦	٦٨
٥	٧	١١	١٠	٧٨
١	١	١	١	٨٨
١	١	٢	٤	٧٩
٣	٥	١	١٢	٨٩
٠	٠	٠	١	٩٩
٠	١	٤	٣	٨١٠

الشعر العمودى	الشعر الحر	النثر الفنى	الكتابة العلمية	
١	٣	٢	٨	$^{٩}{}_{١٠}$
٠	٠	١	٤	$^{٩}{}_{١١}$
١	٢	١	٢	$^{١٠}{}_{١١}$
٠	٢	١	٠	$^{١٠}{}_{١٢}$
٠	٠	١	١	$^{١١}{}_{١٢}$
٠	٠	١	١	$^{١١}{}_{١٣}$
٠	١	١	٥	$^{١٢}{}_{١٣}$
٠	٠	١	٠	$^{١٣}{}_{١٤}$
٠	٠	٠	٢	$^{١٣}{}_{١٥}$
٠	٠	٠	١	$^{١٤}{}_{١٥}$
٠	٠	٠	١	$^{١٧}{}_{١٨}$
٠	٠	٠	١	$^{١٨}{}_{١٩}$
٠	٠	٠	١	$^{٢٤}{}_{٢٥}$
٣,٣٤٦٦١	٣,٥٨١٠٣	٣,٦٨٦٠٧	٣,٩٦٤٠٥	H_1

جدول (٢)

الترددات الإحصائية للمقاطع غير المنبورة التى تتخلل المقاطع المنبورة

الشعر العمودى	الشعر الحر	النثر الفنى	الكتابة العلمية	عدد المقاطع غير المنبورة
٥٦	٦١	٧٤	٤٩	٠
٢١٩	١٩٦	٢٢١	١٧٣	١
١٤٣	١٣٦	١٥٧	١٧٠	٢
٩٥	١٢٢	٩٨	١٢١	٣
٦٥	٤٠	٥٧	٦٨	٤
٢٧	١٩	٣٠	٤٠	٥
٩	١٤	٢١	٣٢	٦
٥	٤	١٢	١٢	٧
٣	١	٤	١٠	٨
٠	١	٢	١٢	٩
١	٣	٢	٥	١٠
٠	٠	١	٣	١١
٠	٠	٢	٢	١٢
٠	٠	٠	٢	١٣
٠	٠	٠	١	١٤
٠	٠	٠	١	١٧
٠	٠	٠	١	١٨
٠	٠	٠	١	٢٤
٢,٤٧٦٣٢	٢,٤٨٢٣١	٢,٦٥٠٩٣	٢,٩٣٥٩٩	H_2

جدول (٣)

الترددات الإحصائية للمسافات غير المنبورة

الشعر العمودى	الشعر الحر	النثر الفنى	الكتابة العلمية	المسافات
٧	١	٨	٦	٠,٠
١٤	١٤	٢٢	١٤	٠,١
١١	١٤	١٢	٦	٠,٢
٦	٩	٨	١١	٠,٣
٣	٤	٧	٦	٠,٤
٤	٤	٢	١	٠,٥
٠	٠	٢	١	٠,٦
١	١	٠	٠	٠,٧
١	٠	٠	٠	٠,٨
٠	٠	٠	١	٠,٩
١٤	١٠	٣٠	١٣	١,٠
٤٣	٤٦	٦٩	٤٠	١,١
٤٨	٤٤	٤٥	٤٢	١,٢
٣٤	٢٤	٢٥	٢٦	١,٣
٢٦	٧	١١	١١	١,٤
٢	٥	٤	٦	١,٥
٣	٣	٥	٨	١,٦
١	١	١	١	١,٧
٠	١	١	٣	١,٨
٠	٠	١	٣	١,٩
٠	٠	٠	١	١,١١
٠	٠	٠	١	١,١٢
٠	٠	٠	١	١,١٤
٠	٠	٠	١	١,١٨
٠	٠	٠	١	١,٢٤
٨	٣	١٣	٧	٢,٠
٥١	٣٨	٣٥	٣٧	٢,١
٢٠	٢٢	٣٣	٤٢	٢,٢
١١	١٤	٣٠	٣١	٢,٣
١٢	١٣	١٠	١١	٢,٤
٤	٢	٥	٩	٢,٥
١	٢	٢	٧	٢,٦
٠	٠	١	٤	٢,٧
١	٠	٢	٢	٢,٨
٠	٠	١	٤	٢,٩
٠	٠	٠	١	٢,١٠

٠	٠	٠	٢	٢,١١
٠	٠	٠	١	٢,١٣
١١	١٣	٤	١٥	٣,٠
٢٢	٢٢	٢٨	٢٢	٣,١
٢٦	١٦	١٥	٢٥	٣,٢
٦	٢٥	٩	٢١	٣,٣
٥	٥	٨	١٠	٣,٤
٣	٢	٣	٩	٣,٥
١	٢	٦	٥	٣,٦
٢	٢	٠	٣	٣,٧
٠	٠	١	٣	٣,٨
١	٠	١	٢	٣,١٠
٠	٠	٠	١	٣,١٣
١	١	١	٥	٤,٠
٢١	٧	١١	٨	٤,١
٧	٥	١٤	١٦	٤,٢
٧	٣	٩	١١	٤,٣
٥	٠	٣	٧	٤,٤
١	٢	٣	٧	٤,٥
٠	١	٢	٤	٤,٦
٠	١	٢	٢	٤,٧
٠	٠	٠	١	٤,٨
٠	٠	٠	١	٤,٩
٠	١	١	٠	٤,١٠
١٢	٢	٧	١٤	٥,١
١	٤	٧	٩	٥,٢
٤	٣	٤	٦	٥,٣
٤	٢	٥	٦	٥,٤
٠	٠	١	١	٥,٥
١	٠	١	١	٥,٦
٠	٠	٠	١	٥,١٠
٠	٠	١	٠	٥,١٢
٠	٠	٢	٠	٦,٠
٢	٠	٣	١٠	٦,١
٢	١	٣	٩	٦,٢
٢	١	٠	٣	٦,٣
١	١	٤	٣	٦,٤
٠	٠	٢	١	٦,٥
٠	٢	٠	٢	٦,٦
٠	٠	٤	١	٦,٧
٠	٠	٠	٢	٦,٩
١	٠	٥	٥	٧,١

٠	١	١	٣	٧,٢
٠	٠	٠	١	٧,٣
٠	٠	١	١	٧,٤
٠	٠	١	٠	٧,٥
٠	٠	١	٠	٧,٦
٠	٠	٠	١	٧,٩
١	٠	١	٣	٨,١
٠	٠	١	٢	٨,٢
٠	٠	٠	٢	٨,٣
٠	٠	٠	١	٨,٤
٠	٠	٢	١	٨,٥
٠	٠	٠	١	٨,٦
٠	٠	١	٤	٩,١
٠	٠	٢	٢	٩,٢
٠	٠	٠	١	٩,٣
٠	٠	٠	١	٩,٤
٠	٠	٠	٢	٩,٥
٠	٠	٠	١	٩,١٢
٠	٠	٠	١	٩,١٧
١	٠	١	٣	١٠,١
٠	٠	٠	١	١٠,٢
٠	٠	١	٠	١٠,٥
٠	٠	١	٠	١١,٣
٠	٠	٠	١	١١,٥
٠	٠	١	١	١٢,١
٠	٠	١	٠	١٢,٢
٠	٠	٠	١	١٣,١
٠	٠	٠	١	١٣,١٠
٠	٠	٠	١	١٤,٤
٠	٠	٠	١	١٧,٣
٠	٠	٠	١	١٨,٨
٠	٠	٠	١	٢٤,١
٢,٣٠٧٥	٢,١٩٧١	٢,٤٨٤١٤	٢,٧٥٨٢١	H_3

النتائج:

بمكننا أن نستنتج أن متطلبات النثر الإيقاعية قليلة الدلالة ولا تفرض ضوابط على النص. ولكن النثر الفنى يختلف عن النثر العلمى. ومن ناحية أخرى، فإن الشعر العمودى أقل إنتروبياً من الشعر الحر.

ويتضح هذا من خلال ما يلى:

١ـ إن الإنتروبيا تتخذ حدها الأدنى فى الشعر والأقصى فى النثر العلمى.

٢ـ نلاحظ أن وجود النبر لا يلغى فرضية العروض الكمى لأن طول المقطع يلعب دورا أساسيا فى تحديد المقطع المنبور ومكانه فى الوحدة الإيقاعية.

٣ـ أن النص الدال، أيا كان نوعه، هو نتاج للنظام اللغوى الذى كتب به حيث يفرض هذا النظام ضوابط على الامتزاجات الممكنة بين الحروف والكلمات والمقاطع والجمل.

وهذه الضوابط تؤثر على الانتظامات الإيقاعية طالما أن الايقاع يتكون من الوحدات الإيقاعية الصغرى والكلمات وتركيبات الكلمات.

إن عدد الكلمات التى تكون تركيباتها الإيقاع تعتمد تماما على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى فى النثر، بينما عدد الكلمات، ومن ثم عدد النبرات، فى الشعر يخضع لضوابط صارمة.

وهذه النتيجة تمكننا ـ من ناحية أخرى ـ من تمييز خصائص كمية لكل نوع من النصوص، مما يعنى أهمية الاستفادة من نظرية المعلومات منهجا رياضيا فى نظرية الشعر وأن اللغة العربية تعد، إذا التزمنا بخصوصيتها كلغة سامية، من اللغات الطيعة لاستخدام الكمبيوتر، ويجب ألا تعامل معاملة اللغات الهند وأوروبية عند استخدام الكمبيوتر، وإلا وجدنا الكثير من الصعوبات.

إن الوضع الراهن لنظرية المعلومات يسمح لنا بتقويم الشفرة المعلوماتية، دون أن نستطيع الولوج إلى المعنى أو القيمة الاجتماعية. وهذه المشكلة نأمل الوصول إلى حلول لها فى المستقبل.

الهوامش:

(١) راجع ترجمة المقال فى كتاب **مداخل** الشعر ترجمة. أمينة رشيد وسيد البحراوى هيئة قصور الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩٦

(٢) معادلة الإنتروبيا وضعها كلود شانون Claude Shanon عام ١٩٤٨ فى ورقة بحثية عنوانها نظرية رياضية للاتصالات.

(٣) هذه الطريقة استخدمها جيرار قابل، موشيه آزار فى التحليل الآلى automatic للعبرية.

(٤) الإنتروبيا المشروطة، هى قياس الإنتروبيا حينما نأخذ فى اعتبارنا المسافة بين نبرين (r) مع المسافة التالية بين النبر الأخير منهما ونبر ثالث يليه مباشرة وهى المسافة التى يرمز لها فى المعادلة بالرمز (s).

Bibliography:

1- Ash, **Information theory**, Intersciences Publishers, New York,1965.

2- Azar, M. **Analyse morphologique automatique de l'hébreu de la Bible**, thése de Doctorat, Départementdes langues sémitiques, Faculté de Lettres, Université de Nancy,1969.

3- Brillouin, L. **La science et la théorie** de l'information, Dunod, Paris, 1968.

4- Dolezel, V. **Aframe work for a statistics analysis of style in style and statistics**, American ElsevierPuplishingCompany, New York, 1969.

5- Guiasa,S. **Théorie mathématique** de l'information, Dunod, Paris,1968.

6- Kondratov .**Application of Information Theory to Poetry, Entropy of Russian Speech** ,Rythm, in Style and Statistics, American Elsevier Publishing Company, New York, 1969.

٧ ـ كمال بشر، **علم اللغة العام: الأصوات**، دار المعارف ١٩٧٥ .

٨ ـ إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٠

٩ ـ سيد البحراوى، **قضية النبر فى الشعر العربى**، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٤ .

أمثولة العبد الآبق

محمد بدوى*

إلى جابر عصفور
أول من أنشد أمامى شيئًا من شعر سحيم

فى تاريخ الشعر العربى القديم، نلتقى عرَضاً اسم شاعر لا يلبث أن يعبر سريعًا دون أن نملأ عيوننا منه. لكنه برغم عبوره السريع يترك فينا شيئًا غامضاً؛ لعله التوق إلى معرفته على نحو أوفى، أو لعله الاندهاش لشحوب صورته، وقلة شعره مع عظم ما ارتبط به؛ أعنى مقتله بسبب الحب والشعر. هذا الشاعر هو سحيم عبد بنى الحسحاس، الذى يبدو أن سوء حظ ما كان يلازمه منذ البداية، حتى نشر ما تبقى من شعره فى الخمسينيات.

كان سحيم أسود فى مجتمع يسوّد البيض ويسلّع السود. وكان شاعراً فى ذلك البرزخ الحرج الذى يقع بين انتهاء الجاهلية وانتصار الإسلام، حيث تراجع الشعر من الكلام الأول إلى كلام ثان. كان الشعر كلام العرب الأول وعلمهم الذى لا علم لهم غيره؛ أى خطابهم الأساس. فلما انتصر الإسلام أصبح القرآن هو الكلام الأول، والشعر خطاباً مساعداً، ينهض أحيانا بدور الشارح لما استغلق على المسلمين من غريب القرآن ومشكله. وكان الشاعر صنو فارس القبيلة، التى كانت تولِم حين يولد بين ظهرانيها شاعر، فتم زحزحته عن رتبته، وقسر على القيام بمهمة شارح الإيديولوجيا، ومزينها، وناشرها. وقد شاء سوء حظ سحيم أن يأخذه شعره بعيداً عن هذه المهمة. وبرغم تقريظ الرسول لبعض شعره، واتخاذ النحويين لبعضه شواهد نحوية، وبرغم أن عالمًا كبيراً بالعربية والشعر هو المفضل الضبى قد سمى إحدى قصائده بـ«الديباج الخسروانى»، فإن شعره لم يسلم من التدمير.

الشاعر وقرينه

يمكن، بعبارة أخرى، أن نترجم سوء الحظ على هذا النحو باللعنة التى تلحق بالكائن البشرى، حين يتفجر فيه هذا الميل إلى مجاوزة العرضى والعابر عبر اللغة، أى حين يحاول إدخال العالم إلى بيت اللغة والشعر. لأن ذلك معناه اتصاله

• ناقد وشاعر مصرى.

بقرين من غير بنى البشر، أى اتصاله بقوى أخرى غير منظورة[1]، وإن كانت فاعلة فى حياة الناس ومجاوزة لقدراتهم.

لكل منا قرين من الجن، تلك الكائنات الغامضة التى تند عن التحديد. هذا القرين من أتباع الشيطان، ومهمته أن يوسوس فى الصدور، و يزين المعاصى، ويدفع إليها، بل يمكنه أن يجاسدنا ويتلبسنا، ويدخل فينا جارياً منا مجرى الدم فى العروق. هذا معناه أن عدد القرناء مساو لعدد البشر. وحين يموت ابن آدم يظل قرينه حيا، وقد يعمر بعده بما لا يحصى من السنين، فيزيد عدد القرناء. ما الذى يفعله القرين حين يموت المرء منا؟ أيظل هائمًا فى الفضاء أم أنه يصبح قرين كائن بشرى آخر؟ نحن لا نعرف شيئاً مؤكداً. لا نعرف أيضاً من أين يجيء هذا القرين، وهل يتناسل، ومع من؟ وحده الرسول الذى استعان بالله على قرينه، فأعانه وأسلم، وكف عن النبى أذاه. الشاعر من استسلم تمامًا وبرضى كلى لقرينه، وأحبه، وتوحد به.

القرين رئىّ الشاعر «ينفث» فى روعه، فيمسه وينطقه بما يريد. وما يريده لا يعدو أن يكون شراً؛ لذا يكذب الشاعر ويهيم. النبى أيضًا ينفث فى روعه، وهناك من يوجه جسده وخطابه، فله رئى يرتدى له البياض فيدخله من الجنب الأيمن، فهو «جبريل» روح القدس، المؤتمن على كلمة الله. فالنبى فم الله الذى ينطق بما يبث فيه، أو يوحى به إليه. أما الشاعر، فرئيه يوسوس فى صدره، حين يضع نفسه فى سياق يرضيه، كأن يشرب أو يطرب أو يصبو، وهو يرتدى السواد، حينئذ يدخله من جنبه الأيسر. جبريل يحمل كلمة الله أو رسالته إلى النبى الرسول الذى يكلف بالصدع بما أمر به. أما الآخر، رئى الشاعر وقرينه فلا يعدو أن يكون شيطانا مأموراً من شيطان. وسواء أكان ذكراً أم أنثى، فهو فى كل حال وسيط إبليس الحاضّ على الشر. فالشعر نكد، بابه الشر، ولذلك يتوهج الشاعر ويعلو، حين يشرب، أو يطرب، أو يصبو، أو يطأ المحرمات. هو فى هذا سلب النبى، قرين الملاك العاصى إبليس، مثل أمية بن أبى الصلت، وطرفة بن العبد، وامرئ القيس، فما بالك حين تلحق اللعنة عبداً. لابد أنها ستكون مضعفة، فهى لم تلحق سيداً كامرئ القيس الذى سيحمل لواء الشعراء إلى النار، بل لحقت عبداً أسود حبشياً، فأضيفت إلى لعنة الشعر لعنة السواد والعبودية، ليصبح أمثولة العبد الآبق الذى إذا جاع هجا رجال القبيلة، وإذا شبع تغزل بنسائها، حتى يصل به الشعر إلى الموت.

هل لحقت اللعنة بسحيم يوم غادر أفريقيا إلى آسيا؛ يوم فقد حريته، وعرى من حاميّته؟ أم يوم نطق بأول بيت، وسكن لغة غريبة، وخان لغته الأم خيانة «تبدو لفرط سحرها مبررة» أم يوم «اعتلى» بيضاء، حقاً وصدقا، أو وهماً وخيالا؟

لا أحد يمكنه المغامرة بإجابة فى مثل هذا السياق. المؤكد أنه ملعون، لأنه شاعر، له قرين يجعله يصبو فيقول؛ وملعون لأنه هو الأسود المشترى المباع، العسيف الذى يغبّق العذارى، صبا إلى لغة تنغلق على الأعاجم، ورغبها، وفعل فيها، تماما كما صبا إلى الحرائر وحلم بهن ووطأهن، سواء فى حياته أو فى قصيدته. فلو كان قد فعل حقاً، فقد وطأ ما لا يحق له، وإن كان قد توهم، فقد كذب، وقال ما لم يفعل، ورمى المحصنات بما ليس فيهن. والأمر فى الحالين واحد، رمزياً، على الأقل.

نص اللعنة

هل يعنى هذا أن الخطاب الذى أدارته الثقافة حول سحيم ينطوى على عداء صريح له؛ على رفض اللعنة المزدوجة التى لحقت به؟ لقد قامت الثقافة بقتله فى ضرب فذ من محق المختلف وتدميره، لكن خطابها حوله ظل مليئًا بالشراك، والصمت، والفجوات. وفى حين تصر على رواية أحداث حياته، عبر رواة متسلسلين، إيماء إلى أن لكلامهم طبيعة الشهادة، نجدها تنزلق إلى متن أدبى، تتسع فيه المسافة بين الدال والمدلول؛ أى تنزلق إلى نص طبيعته رمزية مراوغة، تتأبى على الحد والقطع وتفرق منهما.

نصوص كثيرة فى الثقافة العربية تعلن العداء. بتعبير آخر تشهره كالبيرق. لكن خلف العداء هناك نقيضه المتقنع؛ ذلك الإعجاب الذى لا يمكن أن يخفى. والكتب الكثيرة التى تتحدث عن «حبّى» المدينية أول من علمت نساء المدينة القبع والرهز والغربلة، والتى تسرد عن جنون «قيس» وعن «تهتك المخنثين»، تكشف عن رغبتها فيهم وفيما يقترفون.

والأمر مع سحيم على هذه الشاكلة رغم إشهار العداء. لقد أدارت الثقافة عنه خطاباً، تبدو «مهمته سيزيفية»، فهو يدخل هذا الخطاب تحت لافتة اللعنة وأمثولة القبح؛ قبح البدن والسريرة، لكنه بعد لحظات، يسترد المبادرة، ويملأ الفضاء، ويتبدى فيه أكبر من الصيغة والمفهوم، مشعًا بدلالة مغايرة. وحتى من يشتركون معه فى الأحداث من الذين دبروا له، ونهضوا بمهمة قتله ـ أو «إحراقه» ـ لا يستطيعون إخفاء ولعهم بما يأتى من أفعال. إن الثقافة تعلن العداء له، هذا صحيح، لكنها تتلذذ به وترغبه، على نحو يقربنا من صورة اللذة الأرضية السوداء، حين نشهد مصارع الثيران الرشيق المعد للموت وهو يسقط.

الخطاب حول سحيم يصمه بلعنة الشعر ، ولعنة العبودية الآبقة، لكنه ككل خطاب يتأبى على الشفافية، وتشير شراكه التعبيرية إلى نقيض ما قصده ناسجوه. ونحن، هنا، لن نفعل سوى قراءة هذا الخطاب، على النحو الذى وصل إلينا. وفى هذا الخطاب ثمة نص مركزى هو «ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس» لمحققه عبدالعزيز الميمنى، الصادر فى القاهرة سنة ١٩٥٠ . وهو نص ينطوى على قدر من الخصوصية، أو هو ـ على وجه الدقة ـ نص متعدد. لقد نظم الشاعر، ثم حفظ الرواة الشعر وتناقلوه، ومادار حوله، حتى وصل إلى النحوى الشهير نفطويه، فدون ماحفظه الرواة، ودفعه. وحتى الآن لا يحمل الديوان أية خصوصية، تميزه عن أى ديوان آخر، يحوى شعراً كتب فى ظل تقاليد المشافهة. أين إذن الاختلاف؟ إنه يكمن فى النصوص المنسوجة عن الشاعر. ففضلاً عن الشروح اللغوية المهمة، هناك أيضا ترجمة الشاعر المأخوذة من كتب أخرى؛ وهى نصوص سردية تتمحور حول لحظات مفصلية فى حياة الشاعر وتكتبها: بيعه، نوادره، الكيد له، سجنه، ثم مقتله الطقسى الكرنفالى. أهمية ما يقص عنه كامنة فى أن الساردين، هؤلاء الغامضين، أوكل إليهم نسج خطاب حول الشاعر المقتول. وشقوق الخطاب لا تنتج، فحسب، عن هذه النصوص، بل تتعدى ذلك إلى شعره. نحن إذن مع نص له وضع خاص، فليس له مؤلف منتج، بل تعدد مؤلفوه، وكثروا، واختلفوا فى زوايا الرؤيا. ولم يتكون كالنص المنسوب إلى مؤلف واحد محدد دفعة واحدة، بل ظل يتكون عبر زمن طويل.

لكن فى داخل هذا النص الذى نقرأ ثمة نص آخر أصغر، له وضع خاص هو شعر الشاعر الذى قاده إلى السجن ثم الموت. وكما هو واضح فإنه ببساطة كلام موزون مقفى (قصد إلى وزنه وتقفيته!) . إنه على الأحرى شعر، يتميز عن غيره بتكثيف دواله وإسماعه الصوتى العالى، يقول الشاعر فيه عن نفسه، وعن العالم من حوله، ويندرج فى تقاليد سابقة عليه ومحيطة به، هى تقاليد النوع الأدبى. أما نص الثقافة عن الشاعر المقتول فهو نثر، يمنح نفسه صفة الشهادة عن الشاعر، ويحمل مسؤوليتها للرواة الذين رأووا وشهدوا ورووا. كما أنه على عكس الشعر فى هذا السياق يستطرد، ويتقصى، ويعلل، ويحاول الإيهام بموضوعيته. إلى ذلك ثمة اختلاف بين فى مستوى آخر. ففى حين ينظم الشاعر فى فترة تاريخية معينة هى الفترة السابقة على الإسلام والمتعاصرة مع انتصاره، فإن النص السردى عن الشاعر يأتى لاحقًا للشاعر والشعر. إنه يرهَن أحداثا قد تكون وقعت أو لم تقع، أو ليس ثمة ما يمنع من وقوعها. لكنه فى ذلك يخضع لما تأسس فى الحياة العربية من قيم جديدة أتى بها الإسلام المنتصر، هذه القيم قد تكون غريبة عن الشاعر فهو يحن إلى سواها. ولذلك فالقارئ الضمنى الذى يتوجه إليه نص الثقافة غير القارئ الذى يحتويه النص الشعرى.

نص الشاعر قد يغرى بالتركيز عليه ودرسه بطريقة أسلوبية أو بنيوية أو تاريخية أو نفسية... إلخ. لكننا هنا لن نفعل ذلك. قد نتوقف لدى عنصر من عناصر هذا الشعر أو خصيصة من خصائصه، لكن توقفنا سيكون لصالح هدف آخر. الأحرى أننا سنقرأ خطاب اللعنة عن شاعر، لذلك لا يعنينا أن نتحقق هل هذه القصيدة له أو نحلت عليه، على سبيل المثال. بل لن نفرق كثيراً بين الشاعر وأناه المتكلمة فى القصيدة. وطبعًا لن نفرق على نحو قيمى بين جنس أدبى كالشعر وجنس آخر كالسرد؛ كلاهما جزء من نص الثقافة حول الشاعر وعنه. هذا النص الذى سنوسعه، فنجاوز كتاب الميمنى إلى الشذرات القليلة المكتوبة عنه فى كتب أخرى.

لكن من ذا الذى يتحدث فى هذا الخطاب، أو على وجه الدقة من المتكلم وما موقعه. ببساطة المتكلم هو الثقافة، لكن عبر من منحتهم حق الكلام. فالثقافة لا تمنح منصتها إلا لهؤلاء الذين يحسنون الإبانة عنها؛ هؤلاء الذين أعدتهم ليصوغوا ذاكرتها. على هذا هم ممثلوها، سواء أكانوا بشراً يتحددون بالاسم والصفة والمهنة، أم كانوا محض علامات لغوية، يصعب ردها إلى المشار إليه فى المرجع، وكلاهما فى النهاية علامات. وهنا نحن أمام كثرة من المصنفين لا المؤلفين، الذين ينسجون خطابهم متحصنين وراء مهمتهم.

المتحدثون هم رواة شعر الشاعر ورواة سيرته، ومن حققوا ديوانه كنفطويه والأحول وعبدالعزيز الميمنى، ومن سردوا عنه فى كتب التراجم كأبى الفرج الأصفهانى، وغيرهم. هؤلاء هم المتكلمون فى النص. وهم بالطبع يتفقون فى مهمة الوكالة عن الثقافة، لكنهم بالقطع يختلفون فى أمور شتى. فارق كبير بين مصنف مفتون بالسرد كالأصفهانى، ونحوى جهم كسيبويه الذى اتخذ من بعض أبيات سحيم شواهد نحوية. وفارق كبير بين نفطويه وعبدالعزيز الميمنى، على الأقل لاختلاف العصور. فإذا أضفنا إلى هذا كله طبيعة اللغة التى تتأبى على الانصياع لرغبات مستخدميها تبين أننا أمام نصوص عدة تصب فى بعضها البعض. نصوص تقوم فى جانب منها على اللعب والمخاتلة. وهو لعب لا يتأتى فقط عبر خداع السرد ومراوغة الشعر. لكن يتأتى أيضا عن رغبة مصنفى النصوص فى اللعب؛ فى الكذب على الناس، وعلى أنفسهم فى آن.

الكذب بوصفه رغبة فى اللعب قار، فيما يروى عن سحيم، وقار لاريب فى نصه الذى كان امتداداً لجسده وهواجس هذا الجسد وأحلامه. بل إننا لا نستبعد أن ينحل الناس عليه شعراً، يوائم هذا العبد الآبق المغتلم الذى صنعوه، ورغبوا فيه. على هذا إذا وجدنا فى النص إيديولوجيا صراحاً، ففيه أيضا ما ينفى هذه الإيديولوجيا، ويعرضها للسؤال، لا عبر إيديولوجيا مناقضة، بل من خلال الكتابة التى تحسن إفساد ألعاب الآخرين.

علامات الشاعر العبد

يبدهنا محقق الديوان بتلخيص لترجمة الشاعر أو بتعريف له. التعريف يعنى الحد ووضوح التخوم؛ فمن يعرف للناس لابد له حدود تجعله يفترق عن غيره. لكن أية قراءة لما يظنه المحقق تعريفاً بالشاعر، صنف فيه زبدة أخباره، وآراء من تحدثوا عنه فى كتب شتى، تكشف ـ القراءة ـ عن شيء مهم هو أن المعرَّف به، أى سحيم لا يمكن حده على هذا النحو.

> يكنى أبا عبدالله. وقيل فى اسمه حيّة. وسحيم تصغير ترخيم الأسحم بمعنى الأسود. وقتل فى حدود الأربعين من الهجرة كما فى الفوات، ولكنهم أطبقوا على أن مقتله كان فى زمن عثمان، أى قبل ٣٥ من الهجرة. وكان يرتضخ لكنة أعجمية. كان ينشد ويقول «أحسنْكْ والله». يريد: أحسنت. (٢)

نحن هنا مع تعريف. وكما هو واضح، فإن النص يصطنع طريقة مقنعة ليدمج وعياً ما فى وعينا، عبر استخدامه لآليات التعريف. كأن العبد له تاريخ، واسم، وكنية. وله سمات يجهد أن يدققها، فهو كائن غير هذه الكائنات الصغيرة التى لا تترك أثراً. شعره رفعه هو العبد المارق إلى رتبة سادته، الذين بقوا فى ذاكرة الثقافة لمآثرهم فاستحقوا أن يترجم لهم، ويعرفوا.

لكن التحديق فى هذا الخطاب يكشف أن الشاعر أمير الكلام الذى يحق له ما لا يحق لغيره ـ على حد تعبير الخليل ـ قد جرد من صوته الخاص. بالأحرى حوصر صوته، ومحقت أناه الدالة عليه، أى حوصرت العلامة التى تعبر عنها الأداة النحوية «أنا المتكلم» ـ التى على عكس كثيرين فى هذا الوقت تكثر فى شعره ـ بأداة نحوية أخرى هى ضمير الغائب. الثقافة إذن محقت جزءاً من شعره، طردته خارج الحلبة، ثم أكثرت من السرد عنه، أعطت لنفسها حق الحديث عنه بصوتها هى، لتسكنه فى مسكن آخر غير شعره. أى خلقت ضميراً ينوب عنه، ويناوئ أنا المتكلم، يموه عليها، ويفرقها فى سيله.

التعريف يبدأ بالاسم، لأن الاسم جزء من الكائن، علامته الدالة عليه، على كينونته ومن ثم يجده المرء جاهزا فى انتظاره، تقريبًا كما يجد لون عينيه أو بشرته. وكما يتعامل الكائن مع هدايا الطبيعة التى لا ترد يتعامل مع اسمه، يردده، ويدوره، وينحاز له، بل يلائم جسمه معه. وحين يغير الكائن اسمه، فهذا معناه قتله للكائن القديم الذى كانه، وولادته مرة أخرى ولادة حديثة. لذلك كان الأشوريون يكون على من ضيعوا أسماءهم.

ومادمنا مع سحيم الذى عاش بين ظهرانى بنى أسد بن خزيمة، فإن أحد فروع الأسديين، يدعون «بنى الزنية». وقد أراد الرسول أن يغير اسمهم فرفضوا [٣]. برر ابن حزم ذلك بضعف عقولهم، دون أن ينتبه إلى علاقة الكائنات باسمها. لقد كان على بنى الزنية أن يقتلوا الكائنات القديمة التى كانوها يوما، لكى يولدوا من جديد. ويبدو أنهم لم يقتنعوا بالتخلى عن اسمهم الذى حملوه، وألفوه، وأقاموا معه تلك العلاقة الغامضة التى تقيمها الكائنات العاقلة مع أسمائها، لمجرد أن اسمهم يشكل نتوءًا فى سياق الإيديولوجيا المنتصرة.

تغرى موضوعة الاسم بتقصيها على أكثر من مستوى. لكننا هنا لن نتوغل أكثر مما يحتمل الأمر. يقول ابن دريد الأزدى فى كتابه الاشتقاق:

> اعلم أن للعرب مذاهب فى تسمية أبنائها، فمنها ما سموه تفاؤلاً على أعدائهم نحو غالب وغلاب، وظالم وعارم، ومنازل ومقاتل ومعارك... ومنها ما تفاءلوا به للأبناء نحو نايل ووايل، وناج ومدرك، ودراك، وسالم وسليم، وما أشبه ذلك، ومنها ما سمى بالسباع ترهيبًا لأعدائهم نحو أسد وليث، وفراس وذئب، وسيد وعملس، وضرغام... ومنها ما سمى بما غلظ وخشن من الشجر تفاؤلاً أيضًا نحو طلحة وسمرة وسلمة وقتادة وهراسة. وكل ذلك شجر له شوك وعضاة... ومنها ما سمى بما غلظ من الأرض وخشن لمسه وموطئه مثل حجر وحجير، وصخر، وفهر، وجندل... ومنها أن الرجل كان يخرج من منزله وامرأته تمخض فيسمى ابنه بأول ما يلقاه من ذلك، نحو ثعلب وثعلبة وضب وضبة وخزز ضبيعة وكلب وكليب وحمار وقرد... [٤].

السيد يولد فيسميه أبواه، لكن من يسمى العبد؟ لابد أن العبد يسقط عنه اسمه الأول الذى منحه إياه أهله. يسقط اسم العبد مع انخلاعه عن مسقط رأسه ولابد أنه يحمل بعد ذلك اسمًا خاصًا، يضعه النخاس أو السيد الذى اشتراه. وغالبًا ينتقى النخاس اسمًا محبوبًا فى البيئة التى سيباع العبد فيها.

هل يمكن لهذا النخاس الذى جلب سحيمًا أن يسميه حيّة، هذا الاسم الذى يروع صاحبه؟ بلى فالعبيد السود يوقظون فى أذهان غيرهم معانى من هذا الضرب، كوحشى الذى صرع حمزة بن عبدالمطلب. وربما يكون الاسم المروع هذا عنصرًا من مغريات السلعة، مثل اسم مسعود الذى ينطوى على معان مغايرة، وهو اسم التصق بكثير من العبيد السود. الحال أن النخاسين اللذين سميا وحشيا وسحيما ربما كانا قد توقعا لكليهما نصيبًا من اسمهما فيما يقبل من أيام. وحشى حقق هذا التوقع، فيما خيبه سحيم، الذى برغم ادعائه أنه خاض معارك عدة مع بنى أسد ضد القبائل الأخرى، فإنه شهر بشىء واحد هو «الفتك»، ولكن بحرائر أسد بن خزيمة.

لكن العرب تميل إلى منح عبيدها أسماء أكثر رقة، فيما تدخر لأبناء الصلب الأسماء المشعة بالقوة والخشونة والوحشية أحيانا، درءًا للحسد ربما، أو ترويعا للآخرين ربما، ذلك أنهم يسمون أبناءهم لأعدائهم وعبيدهم لأنفسهم [٥]. إذا صدقنا ذلك فلماذا يمنح العبد اسم سيد؟

إن العلاقة واضحة بين الاسم والوسم فى حالة سحيم، فهو أسود «وقيل فى اسمه حية» بتعبير المحقق، لأن من الحيات ما هو أسود سالخ معروف بشدة الإيذاء. وهكذا فإن التسمية تقيم تطابقًا بين العلامة والشىء الذى تشير إليه وهو ما يذكّر بلقب الفرزدق الذى قيل فى تبريره أن الفرزدق قطع العجين، الواحدة فرزدقة. وقد لقب به لأنه أصيب بجدرى، وبرئ منه، فبقى وجهه جهمًا منتفخًا [٦].

مع ذلك، أشعر أن الاسم لافت بغموضه وغرابته. ويزيد من ذلك أنّ كنيته عامة شائعة، بل لا تكاد تدل على شىء دقيق وتتناقض مع اسمه تمامًا. عمومًا، كل امرئ هو

عبدالله، وأبو عبدالله. هل كان للشاعر اسمان أو اسم آخر لم تذكره كتب التاريخ؟ نحن لانعرف. كل ما نعرفه أن أصحاب التراجم خلطوه بآخرين كسحيم بن وثيل الرياحى [٧]، مما يعنى أن سحيمًا يقع فى دائرة الغموض، فالشك فى الاسم يضع صاحبه فى سياق الخيالى الذى لم يتعين ويرى، ويتفق على علامات تفرقه عن غيره. وبالفعل فكتب الأسماء التى اطلعت عليها لم تذكره. قد يرى البعض أن الشك فى الاسم راجع إلى عدم أهمية صاحبه، لكن من يحدد الأهمية فى مثل هذا السياق؟ إنها الثقافة. وقد لا ترتفع قامة سحيم إلى قامة سامقة كامرئ القيس. هذا صحيح، لكن صحيح أيضا أن شعره القليل الذى سلم من التدمير، ينبئنا أننا أمام شاعر يعتد به، أهميته تجاوز الآخرين الذين ملأت الثقافة بهم السهل والجبل.

اسم سحيم، إذن، ينبئ عن غرابته ووقوفه على حافة السديمى، ربما لكونه عبداً؛ فالعبد يكاد يأخذ وضع النغلة الذى لا يعرف أبوه. إن كونه عبداً يعنى أنه لا أب له، فأبوه مجهول كاللقيط، ومن شأن هذا أن يموه على مكانته من الناس.

أضف أنه آت من المجهول فعلاً؛ من مكان غامض لم يستطع الرواة تحديده بدقة: أهو النوبة أم الحبشة. مع ذلك فسحيم ناء بعبء بنوته لأب مجهول، فلم يأخذ كوريث من وارثه سوى عبوديته. ولعل هذا يفسر احتمال أن يكون اسماه: سحيم أو حية اسمين أو لقبين غلبا عليه فيما بعد، فشهر بهما.

هنا، لابد من السؤال عن علاقة الشاعر باسمه. أكان للاسم أثر فيما سيؤول إليه من مروق، وتحد، وولع بذكر الملذات، هذا لو افترضنا أنه كان يحمله منذ الطفولة، أم منذ مجيئه إلى شبه جزيرة العرب؟ الشاعر ـ أى شاعر ـ يقيم علاقة من نوع خاص بأشيائه الحميمة؛ فقد يكره صورته كالحطيئة، وقد يحبها كعمر بن أبى ربيعة، وقد يحب مهره ويناجيه كعنترة... إلخ. أما الاسم اللصيق بصاحبه، فهو مفردة لا تغيب عن نص الشاعر ولو تقنعت. وفى الشعر العربى كان يغلب اسم أو لقب على الشاعر فيشهر به ويشحب الاسم الأول ويتراجع. أما فى العصر الحديث، فتتغير الأسماء لأسباب معقدة، أغلبها إيديولوجى. أكتفى باسم شاعر جهير هو أدونيس، الذى محا اسمه القديم (على) ومهر قصائده باسم آخر. لكن الاسم القديم ظل واضحًا رغم المحو، فتسلل إلى قصائده، كأنه يذكر بالكائن القديم الذى كانه صاحبه. أو لنكن أكثر دقة فنقول إن أدونيس يرفض اسمه على مستوى، ويرغبه على مستوى ثان.

فى الشعر القديم مثلاً تكشف المرات التى ذكر فيها امرؤ القيس والمرقش، وعمر بن أبى ربيعة، وأبو نواس أسماءهم عن حب للاسم. وتأتى الأسماء غالبًا على ألسنة إناث يحفزن فى الرجل ذكورته؛ أى أن الاسم موضوع فى سياق واش بالدلال؛ فذكر الاسم على هذا النحو إطلاق لأقصى إمكانات الوظيفة التعبيرية للغة. أما سحيم فيفر من اسمه، حتى لو كانت الناطقة به امرأة، تكشف مباغتتها به وهو «يزجى القوافيا» عن طريقة أداء أنثوى مراوغة. لنقرأ البيتين التاليين:

أشعار عبد بنى الحسحاس قمن له
يوم الفخار مقام الأصل والورق
(ص ٥٥)

أشارت بمدراها وقالت لتربها
أعبدُ بنى الحسحاس يزجى القوافيا
(ص ٢٥)

واضح أن الشاعر يمحو اسمه، لا لأنه يريد أن يصطنع اسمًا بديلاً، بل لأنه يرفضه. رفض الشاعر للاسم رفض لمن أطلقوه، ورفض للهوية الناتجة عنه، أى العبودية.

ثم إن النص يقرن هذه الهوية بما ينفيها؛ فهوية الشعر تنفى العبودية؛ هى البديل للاسم الذى لا ينطبق على المسمّى، وهى التى تنهض لصاحبها «يوم الفخار» مقام الأصل والورق.

لكن الشاعر، من ناحية أخرى، يمحو الاسم ليؤكد الحقيقة التى ينوء بوطأتها عليه؛ أعنى العبودية، مما يعنى أنه يعانى من الشعور بالإقصاء والدونية. لعل هذا يفسر نظرته إلى نفسه، التى لا يرى فيها سوى القبح:

رأيت نسـاء الحارثيين غدوة
بوجه براه الله غير جميل
فشبهننى كلبًا ولست بفوقه
ولا دونه إن كان غير قليل

(ص ٦٩)

رأت قتبًا رثا وسحق عباءة
وأسود مما يملك الناس عاريًا

سحيم، إذن، يمشى بين الناس مثقلاً بعلاماته الدامغة: الاسم والسواد، ويضيف ابن قتيبة إليهما العلاط [٨]. وهو خطوط تجعل سمة فى العنق أو الوجه. ومن وسموه على هذا النحو يسمى المعلاط، وحين كان سحيم يمشى فى الأسواق، ويرتحل فى الصحراء، كان كل من تقع عيناه عليه يتعرف على العبد فيه: الاسم المروّع، وسواد الجلد، وخطوط الوجه، والرثاثة، والقتب، وسحق العباءة، فإذا تكلم وشى ارتضاخه بأصله.

تلك علامات سحيم وهى تستدعى العلامات التى وسمت بها الثقافة المختلفين معها فى الدين، هؤلاء الذين كانوا يسيرون فتدل عليهم أسماؤهم، وسحناتهم، وأزياؤهم.

السواد

فى (مجمع الأمثال) يسرد الميدانى قصة «فاقرة»[٩] زوج مرة الأسدى. دهمها الزوج مع عبدها، فشهقت شهقة، وماتت. هذه القصة تلوح لى كأنها ترشح لنواة حكاية كبرى، هى حكاية البيضاء التى تنتصر لمباهج الجسد، فترضى بالتنزل إلى درك اشتهاء العبد وجماعه، والتى ينزل بها العقاب. وهى القصة التى ستتحول إلى معضلة دالة على حيرة معرفية فى حكاية الملكة البيضاء، زوج شهريار التى خانته مع العبد، والتى ستكون الحكاية الإطار لأعظم نص سردى يعرفه العرب، وهو (ألف ليلة وليلة).

ثمة خيط ما يربط سحيم بضجيع فاقرة وضجيع زوج شهريار من بعد؛ لونه وإثمه، ومصيره.

لكن ثمة خيطا يربط سحيم بوحشى؛ كلاهما أسود حبشى؛ وكلاهما رامى قوس؛ وكلاهما موضوع فى سياق عتمة الداخل ودكنته. سحيم نزا على نسوة أسياده، وبشعره جاوز ما حدث له معهن: التبدد والهباء، والصمت والستر، بأن منح الحدث [الأحداث] بهاءً يجاوز اللغة إلى الكتابة، إلى الشعر ديوان العرب. والثانى اشترى حريته بحربته كمن لسيد قرشى مؤمن هو حمزة بن عبدالمطلب، وصرعه. لا تنسى الثقافة من يخرج عليها، من يتقصد جرحها وإيلامها، لذلك إن لم تستطع الإغارة عليه ومحقه، تبحث له عن طرائق أخرى. وحشى أسلم، ودخل فيما دخل فيه الناس. مع ذلك يشاح عنه، ويدخل فى غياهب النسيان، ويظل فقط منه ذلك العبد القبيح الأسود المتواطئ مع أنثى موتورة، هى هند بنت عتبة، آكلة الأكباد، على الكمون لحمزة وقتله. أما سحيم فيقتل، لكن القتل لا يمحو أثره؛ شعره يجعله متأبيا على التدمير، مما يجعله فى مستوى آخر موضوع رغبة من الثقافة، ودليل قدرتها على الغفران. فها هو العبد الذى يرتضخ ويتأتى، يزاحم العرب الخلّص فى تاريخ الشعر، بل يتخذ سدنة اللغة من شعره شواهد نحوية.

العربى أبيض كما تفهم الثقافة البياض. سكان الجنة أيضا بيض، يشربون من كؤوس بيضاء، فلا سواد ولا شوب[١٠]. أما سحيم فأسود. يستطيع البحث الأركيولوجى أن يجد بيتاً هنا أو قصيدة هناك فى تمجيد امرأة سوداء. لكن الأمر لا يجاوز الرغبة فى المختلف الطريف، أى الرغبة فى قينة أو أداة متعة. صحيح أن الثقافة تبنت نموذجين لرجلين حبشيين ـ برغم أنها تنسب للرسول قولاً هو: «لا خير فى الحبش إن جاعوا سرقوا، وإن شبعوا زنوا»[١١] ـ هما لقمان الحكيم وبلال المؤذن. لكنهما يمثلان إيجاب السواد، فيما يكنى سحيم عن السلب؛ أولهما ممتلئ حكمة، وثانيهما آمن، فمنح مزية رفع الأذان، وكان صعود صوته ليشق الفضاء صعوداً لنمط يتجاوز ما وصمته به الطبيعة.

سحيم أسود، والحضور يستدعى الغياب؛ أى أن السواد يستدعى نقيضه. وفى حالتنا سيكون نقيض العبد الأسود هو الحر الأبيض. لكن السواد يستدعى بياضًا من نوع آخر. أى بياض يمكن أن يستدعى سواد شاعر عبد سوّد شعره وجرمه الأوراق، سوى بياض هو فى حقيقته سواد عميق، أعنى بياض البرص. بياض مخادع خلب يموّه على لون الصحة

والعافية، ولذلك يحذر الآخرون من الاقتراب من صاحبه. إنه فى حالة سحيم يجيء من الداخل، فلا يتبدى بقعًا على نحو ما يعهد الناس فى البرص المعروف. لو كان مرضًا خارجيًا لهان الأمر، لكنه داخلى بعيد الغور وقرين الموت. وعلى النقيض من المرض الواضح، أنبغى التعامل معه لا بالعزل والإفراد، ولكن بالبتر. ولأنه «البياض» قد جاوز الجلد وتغور فى صاحبه، فلا مندوحة عن القتل، ليكون علامة، شاهداً يحذر، ويتوعد، ويكنى عن العنف الذى ينتظر الآخرين. الموت هنا ضرورى لكى يموت المريض وتحيا الجماعة التى خرق محرمها. أما العبد فهو ذبيح ضحى به دون قداسة. سواده الواشى بياض المرض يقود إلى بياض آخر، هو بياض الكفن.

السم والترياق

لكن الاسم كما قلت منذ قليل يحيل إلى الوسم؛ فسحيم يعنى الأسود. الأسود السالخ ضرب من الحيات المعروفة التى تملأ شعر العرب وحكاياتهم. سمى كذلك بسبب لونه، ولقدرته على الانسلاخ والتجدد. أما الحية فتتبدى حيوانًا أرضيا زاحفا، به جرأة وخبث، واقتدار على الأذى. ويبدو أن هذا ما حدا بالكتاب الوحيد المؤلف عن سحيم أن يقول إن سحيما أو حية اسم أو لقب «نظر فيه إلى أعماله التى تشبه الأفعى لما فيها من جراة وخبث»[١٢]. ويكفى أن يقرأ المرء أبياتًا مثل الأبيات التالية، ليرى كيف كان العرب ينظرون إلى الحية[١٣]:

لا ينبت العُشب فى وادٍ تكون به
ولا يجاورها وحش ولا شجر
ربداء شابكة الأنياب ذابلة
ينبو من اليبس عن يافوخها الحجر
لو سرحت بالندى ما مسها بللٌ
ولو تكنفها الحاوون ما قدروا
قد حاوروها فما قام الرقاة لها
وخاتلوها فما نالوا ولا ظفروا

ولم تأت الحية فى القرآن بلفظها سوى مرة واحدة[١٤]، وأتت بلفظ ثعبان فى آيتين[١٥]، ووضعت فى علاقة مشابهة بالجان فى سورتين[١٦]. وفى الآيات جميعًا جاء ذكرها مقرونًا بعصا موسى التى تتحول إلى حية. فهى إذن تأخذ طابع الكائن الحارس للنبى الأعزل فى مواجهة القوة العمياء. وعلى عكس العهد القديم لم يحملها القرآن مسؤولية إغواء حواء وآدم على اقتراف جرم عصيان الله، والأكل من شجرة معرفة الخير والشر. لقد نسب القرآن هذه الوسوسة فى صدريهما إلى الشيطان، مع أن قصة السقوط التوارتية كانت متداولة بين العرب قبل الإسلام. وهى القصة التى تبناها الثعلبى فى (عرائس المجالس):

> إبليس أراد أن يدخل الجنة ليوسوس لآدم وحواء، فمنعه الخزنة من ذلك. فأتى الحية. وكانت من أحسن الدواب التى خلقها الله تعالى، لها أربعة قوائم كقوائم البعير. وكانت من خزان الجنة. وكانت لإبليس صديقة، فسألها أن تدخله الجنة من فيها، فأدخلته فى فمها، ومرت به على الخزنة، وهم لا يعلمون فأدخلته الجنة. وكان قد دخل مع آدم الجنة لما دخل، ورأى ما فيها من النعيم والكرامة. فقال آدم: طِيب لو كان خلداً، فاغتنم إبليس ذلك منه فأتاه من قبل الخلد... ثم إن إبليس أتى آدم وحواء، فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟ قال نعم. قال: كل من هذه الشجرة، شجرة الحنطة... فأقسم بالله أنه لمن الناصحين... فبادرت حواء إلى أكل الشجرة (هكذا) المنهى عنها. ثم زينت لآدم حتى أكلها. فلما فعلا ذلك ابتلاها الله بأنواع متعددة من العقاب. وابتلى الحية بخمسة أشياء: قطع قوائمها، وأمشاها على بطنها، ومسخ صورتها بعد أن كانت أحسن الدواب، وجعل غذاءها التراب، وجعلها عدوة لبنى آدم وهم أعداؤها حيث يرونها يقتلونها[١٧].

لقد ربط القرآن بين الحية والجان فى قصة موسى، وربطت الثقافة بين الحية والشيطان فى تفسير قصة الطرد من الفردوس، كما ربطت بين الحية والمرأة فى حلف شيطانى، ففى أحد أيام العرب وهو يوم البردان نام الملك حجر المعروف

بآكل المرار، فإذا بثعبان أسود سالخ يظهر على مرأى من زوج الملك، فيهوى عليه يريد أن يعضه، والملك يتحرك فلا ينال منه والزوج ترى وترجو لو عضه. حتى إذا رأى الأسود السانح عسّ الملك المملوء لبنا سعى إليه وشربه ثم مجه، فقالت الزوج يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه. ولما انتبه حُجْر طلب العس، ولم يكد يرفعه إلى شفتيه حتى اضطربت يداه وأريق اللبن، فنظر إليها، يسألها عن الثعبان فقالت ما رأيته فقال كذبت والله [١٨].

ويبدو أن الربط بين المرأة والحية، وبين الشيطان والحية على هذا النحو كاشف عن حيرة معرفية إزاء هذه الكائنات المتأبية على الإخضاع.

إلى ذلك يربط القرآن - كما رأينا في قصة موسى - بين العصا بدلالتها الواضحة على عضو الذكورة وبين الحية التي يقول ابن سيرين أنها ربما دلت في الأحلام على الزناة وطبعهم، بل إن نوعا منها هو القزة شهرت بالنزو [١٩].

لكن الحية تأخذ صورة مغايرة لهذا الكائن الزاحف ذي الدم البارد المقرون بالشيطان. فقد نُسب إلى المسيح أنه قال في الإنجيل «كونوا حكماء كالحيات» [٢٠]. وفي الجاهلية عرفت الحية بأنها تطلب الثأر «فربما مات قاتلها، وربما أصابه خبل» [٢١]. ويبدو أن هذا ما نجد صداه في الفولكلور حيث الحية الأنثى تنتقم من قاتل ذكرها. ولذلك، على من يقتل ثعبانًا ذكرًا، أن يكمن لأنثاه، ويباغتها قبل أن تباغته وتنهشه. انتقام الحية من قاتل ذكرها يذكر بأنثى أخرى هي إيزيس في الأسطورة المصرية التي تقضي عمرها باحثة عن أشلاء زوجها، ثم تجامعه لتلد منه الابن المنتقم لأبيه.

وكما تأخذ الحية شكل الحبل الزاحف اللامع على الأرض، تأخذ أيضا شكل الدائرة، أكمل الأشكال الهندسية. لكنها في الحالة الأولى تكون منطلقة، أما حين تتدور، فهي غالبًا ما تكون جريحة، فتضع الجرح في فمها فلا تموت. ويبدو أن هذا، فضلاً عن قدرتها على الانسلاخ، ما حدا بالعرب على الاعتقاد بطول عمرها [٢٢].

في فضاء «الليالي العربية» الحية كائن وفيّ محب للخير. ففي حكاية «حاسب كريم الدين» - التي يسردها عرائس المجالس أيضا - تظل ملكة الحيات ترعى حاسبًا، وتطعمه الفواكه حولين كاملين. وتأخذ عليه عهداً ألا يدخل الحمام قبل مضي عامين حتى لا تموت. وحين يضطر حاسب إلى النكوث بعهده معها، ويسلمها للوزير الشرير، تدله على طريق النجاة، والتخلص من الوزير، برغم خيانته لعهده معها.

هناك، إذن، صلة بين الحية على هذا النحو وبين سحيم، فهي تنطوي على الأضداد وتلك حال العبد.

العبد قادم من المجهول بقسمات نجهلها. وهو يغايرنا في اللون واللهجة، ولذلك ينطوي على التضاد. من ناحية هو مهدد لنا، بل قد يأخذ صورة الغازي الذي ينبغي إشهار الممانعة في وجهه، لكنه من ناحية أخرى ينطوي على الإغراء. إنه يأخذ سمت المتسلل المنسرب إلى حياتنا، كما ينسرب الماء في التربة. وكونه يغايرنا يؤجج فينا التوق إلى تجريبه، ولمسه، وتذوق مغايرته لنا في اللون والنبرة والأعضاء، كما يبعث فينا التحفز لمواجهته، ودحره، والنظر إليه بوصفه مختلفًا، موبوءًا، مهددًا للتجانس والصفاء والانغلاق على الذات. على هذا سحيم منبوذ محتقر، لكنه الكائن الذي تؤسطره النصوص، فتخلق له فضاء الآبق، ناهش الجمال الأبيض، ومؤجج رغبة هذا الجمال في السواد والوسخ.

الشاعر أيضا مرغوب ومرهوب في آن. تجيء الرغبة فيه من فحولته وقدرته على افتراع المعاني البكر؛ في غوصه على ما يدهش، ويشغف به، ومن ثم فهو ينطوي على سحر ما، فله سلطة على المتلقي، تجعله يفعل فيه، ويوجهه، ويزين له ما لا ينبغي تزيينه. ومن هنا تأتي الرهبة منه. اقتداره على القلوب والأسماع يجعله حاملاً للسم والترياق، فالوجود الصامت الأخرس ينطق في شعره:

تزل القوافي عن لساني كأنها
حُمات الأفاعي ريقهن قضاء [٢٣]

لنلاحظ أن الريق الذي يرتبط في الشعر بلعاب الحسناء المانح للنشوة والمتعة، يأخذ هنا صورة مروعة هي صورة

القضاء أو الموت. وهو معنى يعلن على لسان آخر بالزهو نفسه حيث:

الشاعر المنطيق أسود سالخٌ
والشعر منه لعابه ومجاجه (٢٤)

هذا اللعاب القاتل السام يمكن أن يحور سلامًا، وذلك يحدث حين يرقى الراقون الشاعر «الأسود السالخ»:

ومازالت رُقاك تسل ضغنى
وتُخرج من مكامنها ضبابى
ويرقينى لك الراقون حتى
أجابت حية تحت التراب (٢٥)

بل إن القوافى تأخذ لدى شاعر آخر هيئة الرقى التى تنزع حمات السخائم:

خذها مثقفة القوافى ربُّها
لسوابغ النعماء غير كنود (٢٦)
كالدر كالمرجان ألف نظمه
بالشذر فى عنق الفتاة الرود
كرقى الأساور والأراقم طالما
نزعت حمات سخائم وحقود

إن الشعر حية، لعابها الموت. أما الحية فهى «منقوطة تحكى بطون صحائف» (٢٧) كما يقول أبو هلال العسكرى، و«فى الصحائف حيات مناكير» (٢٨) على حد تعبير الأقيبل، ولذلك «يسمى القلم أسود تشبيها بالحية فى لينه واستوائه» (٢٩).

هذه الحية المنطوية على السم والترياق، المرغوبة المرهوبة فى آن، هى ما تحاول الإيديولوجيا أن ترقى لها الرقى لتتقى حمتها، أو تعد لها المصارع.

الشاعر والراعى

يقدم نص الثقافة الشاعر العبد، وكل شىء يدفع به نحو مصيره: لعنة العبودية والسواد، لعنة الشعر، ولعنة الغلمة التى لا ترتوى. وهو مصير أنبأ عنه عثمان بن عفان الذى أبى أن يشتريه قائلا: «لا حاجة لنا فيه، لأنه إن شبع شبب بنساء قومه، وإن جاع هجاهم» (ص٥٥). وقد تحققت نبوءته سريعًا، فسرعان ما انتشرت أشعاره، خالقة فضاء يملأه كائن مغتلم، غلمته لا ترتوى. وهى إلى ذلك غلمة شاعر عبد، اختلطت بضرب من الولع بالشر الهاذى. ولذلك يذكر الرواة أن عمر بن الخطاب حين سمعه ينشد:

فلقد تحدر من جبين فتاتكم
عرق لها فوق الفراش وطيب
(ص٥)

قال له: ويلك إنك مقتول (٣٠).

وقيل إنه أنشد عمر بائيته «الديباج الخسروانى» فقال له لو قلت شعرك مثل «كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيًا» لأعطيتك عليه. وقيل إنه قال لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك. قال «ما سعرت» يريد «ما شعرت» (ص٥).

العبارة الأخيرة التى رد بها الشاعر على الخليفة، والتى يحرص الراوى على كتابتها كما نطقها العبد الذى يرتضخ، تكشف عن معنى للشعر قد لا يتمكن الشاعر من شرحه بوضوح، لكنه يحسه بقوة: أتعنى عبارة «ما سعرت» أنه لم يكن إبان النظم فى حال تمكنه من التوقف والتحديق فى عينى الإيديولوجيا المراقبة، أم تعنى أنه لم يشعر بضرورة تقديم الإسلام على الشيب؟

الإسلام مفهوم قد يكون حتى نطق الشاعر لهذه العبارة لم يتعمق بعد فى نفسه، بحيث يصبح موجهًا للخطاب. أما الشيب فهو معطى من معطيات الجسد، أو هو مظهر فاعلية الزمن على هذا الجسد. ولأن الشاعر العبد يعيش فى قبيلة سارعت بالارتداد عن الدين الجديد، وينظم لا طلبا للعطاء ولا كدحا خلف تزيين الإيديولوجيا فإنه مشدود إلى المعانى التى تتصل بوجوده هو، كأن القصيدة امتداد جسده الذى يتهدده كل من حوله: العبودية والزمن. ولذلك ما إن انتهى من هذا البيت حتى هيمنت صاحبته على فضاء القصيدة، حتى يصل إلى هذه الأبيات:

وبتنا وسادانا إلى عَلَجانة
وحِقْف تهاداه الرياحُ تهاديا

توســـدنــى كــفـــا وتثنى بمعــصـم
علىّ وتحـــوى رجلهـــا مـن ورائيـــا
وهبت لنا ريح الــشــمـــال بقِــرّة
ولا ثوب إلا بُـــردهـا وردائيـــــــا
فـمــازال بردى طيبـــا من ثيابـهـا
إلى الحــول حـتى أنهج البـرد حـاليـا
ســقـتنى عـلى لوح من الماء شـــربة
سـقـــاها بهـــا الله الذهاب الغـــواديا
وأشـــهـد عند الله أن قـــد رأيتـهـــا
وعـشـرين منهـا إصبـعـا من ورائيـا
أقـــبِّلـهـــا للجـــانبـــين وأتـقى
بهـا الريح والشَفّـان من عن شـماليـا

... إلخ (ص ١٩ وما بعدها).

وكما ذكرنا فإن الرواة يذكرون أن عمر حين سمع القصيدة هتف به ويلك إنك مقتول. ولا شك أن فى اليائية ما يسوغ قتله من وجهة نظر الإيديولوجيا. يكفى أن الشاعر يشهد على نفسه فيها بـ «الزنا»: «وأشهد عند الله أن قد رأيتها / وعشرين منها إصبعًا من ورائيا»، وهو البيت الذى فسر هكذا «علاها والتحفت عليه، فعقدت يديها ورجليها، فصارت أصابعها العشرون من ورائه» (ص ٢١). إن قول عثمان الكاشف عن حصافة شيخ بدوى ونبوءة عمر، كلاهما يتجاوب مع الأثر المرفوع إلى النبى الذى تمثل بشىء من شعر الشاعر: يروى أنه تمثل «كفى بالشيب والإسلام للمرء ناهيا» فقال أبو بكر «إنما هو كفى الشيب والإسلام»، فأعادها النبى، فقال أبو بكر: أشهد أنك لرسول الله (وما علمناه الشعر وما ينبغى له) (ص ٥).

فى هذا الخبر المروى عن النبى يحاول خطاب الثقافة أن يؤكد إحدى مقولات الإيديولوجيا: سمو النبوة عن الشعر. وهى مقولة سجالية قيلت فى الرد على اتهام القرشيين للنبى بالشعر. هذا واضح لا لبس فيه. لكن خلفه دلالات أخرى، هناك فضلاً عن التراتبية التى جدت على المجتمع والثقافة بفعل الإسلام؛ وهى تراتبية تجعل الشاعر، الذى كان صاحب الكلام الأول قبل الإسلام، صاحب الكلام التالى للقرآن والحديث وما ينتج عنهما من معارف مباشرة، هناك تلك العلاقة القائمة على الارتياب بين الإيديولوجيا والشعر. فهى فيما ترغب فيه تريد أن تدمجه فى سياقها باحتيازه وجعله إحدى أدواتها. قراءة النبى للبيت على النحو السالف تدمر جسده، ولذلك اختلت موسيقاه، وهى كقراءة عمر تقدم ما هو أخلاقى (الإسلام) على ما هو جسدى متصل بالشاعر الذى بذل شعره وحياته لحقائق الجسد، وأحلامه.

سحيم والأنوثة

لقد أرادت الإيديولوجيا تأميم صوت الشاعر، أرادت له أن يكف عن رمية النرد التى تصله بديونيزوس لكى يتوحد مع نموذجها حسان بن ثابت الذى دخل شعره فى الخير فلان، لكنه رفض هذا التوحيد واختار أن ينتسب إلى أب آخر هو نقيض حسان تماما، وهو امرؤ القيس. لنتذكر أن سحيما لا ينتمى إلى سلالة امرئ القيس على مستوى الشعر فحسب، بل كان امرؤ القيس أيضا سلفه فى اللعنة. فكما ارتكب سحيم تابو الزنا مع زوج سيده، اتهم حجر ابنه امرأ القيس بأنه نزا على امرأته، أى ارتكب أو همّ بارتكاب سفاح المحارم. وبيتا امرئ القيس (٣١):

فـمـثلك حـبلـى قـد طرقت ومـرضـع
فـألهـــيتـهـا عن ذى تمائم مـحـول
إذا مــا بكى من خلـفـهـا انصـرفت له
بشق وتحـــتى شـــقـهـــا لم يحـــول

وهما بيتان يكتبان ببراعة امرأةً ممزقة بين أمومتها وتحقق شهوتها، مما جعل كثيراً من الناشرين المحدثين يتركون فراغا فى موضع البيت الثانى. أقول إن هذين البيتين يذكران بالبيتين التاليين لسحيم:

فـإن تضـــحكى منى فـيـــا رب ليلة
تركـتك فـــيـهـا كـالقـبـــاء المفـرجـا
أخـذت برجلـيـهـا وطامنت رأســـهـا
وسـبـسـبت فـيـهـا اليـزانىّ المحدرجـا
(ص٥٩)

الفارق بينهما أن بيتي سحيم ينطويان على قدر من الوحشية، هي قرين الغل الذى تؤججه عبوديته. فيما يأخذنا البيت الثانى لامرئ القيس إلى فضاء آخر من صراع العاطفة والعاطفة المتولدة عنها، والأبيات الثلاثة تضع الرجل والمرأة فى سياق عناصر الطبيعة الأولية.

ولا شك أن امرأ القيس قد صاغ فى شعره نمطاً أنثويا سرعان ما صب فى نصوص كثير من الشعراء. وفى النصوص القليلة التى نجت من شعر سحيم يبرز هذا النمط الأنثوى بجلاء. فأنثى امرئ القيس بيضاء، وجهها يضيء الظلام لضجيعها كأنه مصباح أو جمر، هضيمة الكشح، ريانة، يتضوع المسك منها، شعرها كقنو النخل، تشبه بيضة الظليم... وفى يائية سحيم التى اقتبسنا بعض أبياتها منذ قليل، تبدو المرأة فاحمة الشعر، جيدها كجيد الريم، ووجهها مضيء كأن الثريا علقت فوق نحرها، أو أن جمرها أذكته الريح.. إلخ. وفى نصوص أخرى يتحدد لونها بالبياض، ونقترن بالصفاء الذى يسم بيضة الظليم.

وقد تعلم سحيم من امرئ القيس وصف الأعضاء وصفاً متأنياً، ومن خلال توقفه أمام عضو واحد هو الفرج، يمكن أن نفهم خوف الثقافة من أشعاره، ورغبتها فيها فى آن (٣٢).

ـ من كل بيضاء لها كعثبٌ

مثل سنام البكرة المائر

(ص ٣٤)

ـ أبصرتها تميل كالوسنان

من الظباء الخرَّد الحسان

تمشى بمثل القدح الجيشانى

(ص ٥٨)

وواضح هنا أن الشاعر قد «أوغل فى النظر» وأوغل فى التعرف، مانحا الفرج صدارة المشهد. فى البيت الأول يقيم علاقة بين المرأة والناقة، بين الفرج والسنام المائر للفتية من الإبل. وفى المقتبس الثانى يربط بين الوسن الناعم ومشية العذراء التى تمشى بما يشبه الكعب المكفوء أو «قدح الحبشان» كما فى إحدى القراءات (ص ٥٨). ولذلك،

ليس غريباً أن يقرن الشاعر نفسه بالأنوثة، خالقاً نصاً له طابع حلمى، نص يبحث عن السرّى، المغيب، الذى لا يمكن الدفاع عنه، بل يمكن فقط كتابته:

كان الصبيريات يوم لقيننا

ظباء حنت أعناقها فى المكانس

وهن بنات القوم إن يشعروا بنا

تكن فى بنات القوم إحدى الدهارس

فكم قد شققنا من رداء مُنيَّر

ومن برقع عن طفلة غير عانس

إذا شق برد شق بالبرد برقع

دواليك حتى كلنا غير لابس

(ص ١٥ / ١٦)

لنتذكر أننا هنا نتعامل مع نصوص مراوغة، ومع صورة سحيم كما تتبدى فيها، غير مشغولين بالحقيقة التاريخية (المزعومة). قد يكون المشهد الذى تقدمه الأبيات غير واقعى وقد يكون بقايا حفلات ماجنة منسربة من الماضى. يهمنا هنا فقط أن الشاعر يموضع نفسه مع الإناث، وأنهن يمارسن معه ما لا يستطعنه مع غيره. إنه السيد أعلى وهن «تحته»، أما العبد فمثيلهن فى الرتبة والمنزلة، ومن ثم يستطعن أن يتحررن من أردية الوقار معه. أى أن يطلقن العنان لرغبتهن المكبوتة، كأنهن مع أنفسهن دون عين تراقب وترصد. العبد الشاعر بمكنه أن ينفلت من وطأة التقاليد، ويفهم المعايشة بشق الثياب و«شدة المعالجة»، ويمكنه تحويل هذا الانفلات إلى شعر، يمنح المشهد بهاءً، ويحرره من سطوة الهباء والتبدد؛ كأنهن هكذا يندمجن مع العناصر الأولى ويجاوزن مرتبتهن إلى مرتبة فيها يتحولن إلى رموز.

إن نص الشاعر هنا ضدٌ لنص الثقافة. صحيح أن كليهما يضعه فى قران واحد مع الأنوثة. لكن فيما يومئ نص الثقافة إلى تنزله وتنزلهن، إلى الأفعى الرقطاء التى ترغب الأنثى وتغويها، بمجد النص الشعرى والشخصى والجسدى، ويدرج الشاعر مع المرأة التى تحصن بها والسيل الذى يَجب المحل. الثقافة تقول إنه أسود، وهن تسودّ وجوه آباءهن حين

يبشرون بهن. أما الشعر فيشعل نار الرغبة، ويؤججها، في نمط من عبادة اللذة التي تقترن في نص الشاعر بالألم.

هل قتل سحيم بسبب ارتكابه المحرم، أم لأنه كتب هذا التابو، وصقله، وزينه، ودعا إلى إحلاله محل نقيضه؟

أغلب الظن أنه قتل ولم يطبق عليه حد «الزنا»، الذي لا يوجد شهوده الأربعة. وشهادته في شعره على نفسه لا تصلح أن تجعل منه «ماعزاً» آخر، فهي تحوطها الريب من كل صوب؛ لسبب بسيط هو أن الشعراء «يقولون ما لا يفعلون» هائمين في كل واد، خالقين لنصوص لا يمكن القطع بدقة إشاراتها إلى المرجع.

نص الثقافة يحول الشاعر من سارد إلى مسرود عنه. على الأحرى يتداخل النصان يصب كلاهما في الآخر، فيقترنان، ليخلقا فضاء واحداً. هذا معناه أن نص الثقافة السارد وهو يحاول حصار الشعر، والتمويه على أنا المتكلم، يخون مقصده، فينكشف الولع بالمسرود والرغبة فيه. ولذلك يصبح سحيم شاعراً، وللشاعر لحظة زمنية يولد فيها هي لحظة البدء بالشعر، حين ينطق بأول بيت. طقس البيت الأول هذا شبيه بلحظة مولد البطل، أو ابتداء أمر الصوفي:

إن أول ما تكلم به عبد بني الحسحاس من الشعر، أنهم أرسلوه رائداً فجاء وهو يقول:

أنعت غيثاً حسناً نباته

كالحبشي حوله بناته

فقالوا شاعر والله. ثم انطلق بالشعر بعد ذلك.(ص٦٨)

ما يثير في هذا البيت أن سحيماً وهو ينطق أول بيت له لم ينس مسقط رأسه الحاضر في التشبيه «كالحبشي حوله بناته»، ليربط بين الغيث حسن النبات والحبشة التي تقترن بالبنات، اللائي يتبدين مائيات دوما:

- وإني لأسقى من مياه كثيرة

وإن قال أهل الماء إني مصرد

فما بال ماء لست ذائق طعمه

على لذة إلا ونفسي ترعد

(ص ٥٦)

- ولم أر مثلي مستغيثاً بشربة

ولا مثل ساقينا المصرد ساقيا

(ص٢٤)

ألكني إليها عمرك الله يافتى

بآية ماجاءت إلينا تهاديا

تهادى سيل في أباطح سهلة

إذا ماعلا صمداً تفرع واديا

(ص١٩)

ما الذي تعنيه مائية النساء في صحراء قاسية كشبه الجزيرة. إنها تعني ثقل وطأة الجدب، وتوق الشاعر إلى الطراوة والصفاء وعناصر الخلق الأولى. بهذا تأخذ المرأة وضع المنقذ، سواء لدى سحيم أو امرئ القيس. ولعل هذا ما يفسر كثرة أسماء النسوة في شعر هذين الشاعرين. فلدى امرئ القيس أم الحويرث، والرباب، وفاطمة، ولدى سحيم غالية، وسمية، وعميرة... إلخ.

بيد أن هذه الكثرة من الأسماء تشير لا إلى محبوبة واحدة فقط كبثينة أو لبنى أو ليلى، بل إلى الدلالة على الأنوثة جميعاً. كما أنها تؤكد ما يصاحب الشاعر من نفحة تقربه من الخيال.

الشاعر في أخدود النار

الخيال هنا ليس نقيض الحقيقة، بل توكيد على تحول الشاعر إلى معنى، قد يرفض في مستوى لكن يهفى إليه في مستوى ثان. فالثقافة التي وصم نصها سحيماً بالفحش والتبذل والمخاتلة ترغب هذا الشاعر، فتمنحه بعداً رمزياً يجاوز التاريخ. لنتأمل كيف يصوغ نص الثقافة حادثة قتله:

ابن حجر في الإصابة:

أن امرأة من بني الحسحاس أسرها بعض اليهود فاستخلصها لنفسه، وجعلها في حصن له. فبلغ ذلك سحيماً فأخذته الغيرة، فمازال يتحيل حتى تسور على اليهودي حصنه فقتله، وخلص المرأة فأوصلها إلى قومها فلقيته يوما

فقال له: يا سحيم، والله لوددت أنى قدرت على مكافأتك على تخليصى من اليهودى. فقال لها: والله إنك لقادر على ذلك. وعرض لها بنفسها، فاستحيت وذهبت. ثم لقيته مرة أخرى وعرض لها بذلك فأطاعته. وهويها وطفق يتغزل فيها، وكان اسمها سمية؛ ففطنوا له فقتلوه خشية العار. (ص٦)

الخالديان:

أنه لما أطال التشبيب بنساء قومه بمثل قوله «وهن بنات القوم إن يشعروا بنا» تآمر قومه فى قتله، واجتمعوا لذلك فى شرب لهم، وأحضروه معهم. وكان شجاعًا راميًا، وله قوس لا يفارقها ولا يقدر أن يوترها غيره. فلما أخذ فيهم الشراب قال له بعضهم: يا سحيم. أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كتافا؛ قال: نعم. قالوا له حتى ننظر؛ فأمكنهم من نفسه حتى أوثقوه بالوتر. قالوا: اقطع؛ فانتحى فيه فلم يقطعه. فحين رأوا ذلك وثبوا إليه بالخشب فضربوه حتى كادوا يقتلونه. ثم تعاذلوا فى أمره وتركوه رحمة له فمرت به امرأة من نسائهم وهو مكتوف فنظر إليها وهم يسمعون:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة

تركتك فيها كالقباء المفرج. (ص٦)

نفطويه عن منصور الحرمازى:

لما عزموا على قتل سحيم، انطلقوا به إلى الموضع الذى أرادوا قتله فيه فضحكت منه امرأة كان بينها وبينه هوى شماتة فقال لها:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة... إلخ

ولما أرادوا قتله أوثقوه كتافًا وقربوه من نار كانوا يصطلون عندها، وجعلوا يحمون عيدان العرفج الرطب ويضربون إسته بها ويرجزون عليه ويقولون.

أوجع عجان العبد أو ينسى الغزل

بالعرفج الرطب إنّ الصوت انخزل

قال: ومرت به التى اتهموه بها، وهو مقيد، فأهوى لها بيده، فأكثروا ضربه، فقال:

إن تقتلونى فقد أسخنت أعينكم

وقد أتيت حراما ما تظنونا

وقد ضممت إلى الأحشاء جارية

عذب مقبّلها مما تصونونا

فشدوا وثاقه. فلما قدم ليقتل قال:

شدوا وثاق العبد لا يفلتكم

إن الحياة من الممات قريب

فلقد تحدر من جبين فتاتكم

عرق لها فوق الفراش وطيب

(ص ٥٨ / ٥٩)

رواية الزبير بن بكار:

فلما سمعوا شعره جمعوا له حطبا كثيرا، ثم جعلوه حظيرة ضخمة، ثم أوثقوا العبد برجله ويده، ثم أدخلوه الحظيرة وأرسلوا النار فى الحطب. قال فسمع وإنه ليتقعّع يقول:

لئن ورّثوها مُشعلين لربما

جعلتُ لهم فوق العرانين ميسما

(ص٦٥)

فى نص (الإصابة)، يتجلى على نحو لا مراء فيه تسليم النص بجرم الشاعر الذى يتحدد فى الهوى والتغزل فيمن يهوى بفحش وتبذل. لكنه فى الوقت نفسه يحاول أن يستل قدراً من ثقل الجرم، بموضعة صاحبه فى سياق تطلبه الثقافة وترضى عنه. فهو يقدمه بطلاً منقذاً، لكنه فى لحظة ما ينحرف. لدينا هنا بطلان؛ الأول فارس مندمج فى الجماعة، حامل لقيمها فهو كالعربى القح تأخذه الغيرة على النساء

والثانى ذئب. الأول مسلم والثانى يهودى. والثقافة تنظر لليهودى بوصفه آخر. هو ليس فاقداً للإيمان فحسب بل منحرف بكلام الله، منكر لنبوة الإسماعيلى الذى بشرت به التوارة. ولأنه مجرد من الإيمان والصدق، لابد له أن يسلك سلوك ذئب يخطف ثم يتحصن بحصنه المنيع. لكن الفارس المؤمن لا تنقصه الحيلة. بل ظل يتحيل حتى تسور عليه حصنه وقتله. هل كان بنو الحسحاس يقيمون على مقربة من يهود؟ وهل فعلاً قامت حرب بينهما بعد الإسلام، وهل ثمة ما يسوغ قيامها. لا تشغل حكاية (الإصابة) نفسها بهذه التفاصيل، بل تقدم ممثل الجماعة والآخر لتكشف عن رؤيتها لنفسها وللآخر فى آن.

ثم إن النص ينتقل بعد ذلك لمرحلة أخرى ينقلب فيها الفارس إلى نقيضه، الأحرى أنه ينطوى على ضعف ما، على ضرب من الهشاشة الأخلاقية يتمثل فى الولع بالنساء. وهو ضعف يتجلى حين يلقى المرأة التى أنقذها. لنلاحظ أن الحكاية قريبة من حكاية العاشق المغامر الذى تخطف حبيبته فينقذها. وبالطبع يتزوجها فى النهاية. ويبدو أن ذلك ما تقود إليه الأحداث على نحو مراوغ. فالسيدة التى خطفت ثم أنقذت تشعر بـ «الدين»، ومن ثم تود أن تكافئ البطل المنقذ. هنا يظهر ضعف البطل الذى يريد مكافأته من «شرفها». لكن السيدة «تستحى» وتذهب. صحيح أن اليهودى أسرها واستخلصها لنفسه، مما يشى بأنه نالها إلا أنها كانت مجبرة. والحكاية تغلق الباب فى وجهنا بخصوص السيدة، فهى محض مسوغ لحكاية سحيم. نحن لا نلج عالمها، لا نعرف شيئاً عن مشاعرها تجاه سحيم. هى فقط مسرود عنها ومخطوفة ومولج فيها - لا لها - فقط. على أى حال يبدو أنها قررت فى المرة الثانية أن تتخلص من دينها فتطيع العبد المنقذ دون أن تفطن إلى أنه شاعر. المشكل أن هذا العبد الأحمق لم يكن فقط طالب لذة بل هو قابل للتورط فى الهوى. فما أن نالها حتى هويها، وطفق يتغزل فيها دون أن ينتبه أنه هكذا يشى بنفسه وأن الشعر نمام. الشعر نميمة عن قائله وعن الآخرين، لذلك تقول الحكاية إنهم فطنوا له. من هم هؤلاء الذين فطنوا له ولماذا غضبوا لغزله ولم يحركوا ساكناً فى سبيل إنقاذها النص أيضاً لا ينتبه. كما لا ينتبه إلى أن سحيمًا الضعيف تجاه المرأة هكذا ينفلت من قبضته ليحوز إعجاب قارئ الحكاية، فقد انتقل من موقف الرجل الضعيف تجاه لذاذة الجسد إلى العشق. الاتصال الجسدى إذن ليس محض نزو وفحش بل يمكن أن يقود صاحبه إلى الحب، ليأخذه الحب إلى البوح فينم البوح عنه.

أما فى رواية الخالديين فنجد البنية نفسها: القوى الشجاع بقوسه التى لا يفارقها فى مقابل العاجزين عن مواجهته. لكن هذا القوى الشجاع ليس بطلاً خيراً، إنما هو فاضح الحرائر اللائى يتغزل فيهن. فيما يأخذ الآخرون، ممثلو الجماعة وضع اليد الباطشة. لكن المشكل أن النص فيما يرفع شعار قتله لإدانته يقول عكس ذلك. لأن ممثلى الجماعة أجبن من مواجهته كما يواجه الفارس الفارس. بل هم مثل يهودى رواية الإصابة المتحصن بحصنه المنيع، وهم يتحصنون بالحيلة التى تقوم على نصب مصيدة لرامى القوس الذى لا يمكن مواجهته، لذلك توسلوا بالخمر واللعب وإيقاظ التحدى فيه: «أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كتافاً»، بهذا يستطيعون التحيل عليه واستدراجه إلى المصيدة. وطبعًا يفشل فى قطع الوتر، ويقع ويعجز عن الدفاع عن نفسه. لقد تحولت الأداة التى يذب بها عن نفسه إلى أداة تجرده من قوته.

لكن الروايتين الأخريين تدوران حول دلالة واحدة لا تناقض دلالة الروايتين الأولى والثانية وإنما تختلف عنهما. فى الروايات الأربع ثمة الحكم الذى صدر، والنية التى بيتت لقتل الشاعر الغزل. وثمة الدافع وراء هذا كله، أعنى لا جرم النزو على النسوة، بل جرم الشعر النمام الفضاح الذى تسير به الركبان. أما الشاعر الذى يتبدى فى الروايتين شجاعاً رامياً، فهو هنا مجرد من قوته البدنية لأنه موثوق كتافاً. إنه مثل شمشون الذى فقد قوته بتجريده من مصدرها. ومن ثم بدئ بتعذيبه لكى ينسى الغزل. ولأنه كان يمعن فى التحدى بإنشاده وإصراره على جرمه، وضع فى النار. المشهد يذكر بإبراهيم الخليل المسلم الحنيفى الذى وضع فى النار فكانت

برداً وسلاماً. أما الشاعر هنا فهو سلب النبى لذلك احترق. الغريب أنه وهو يتقفع سمعوه ينشد. أى أن تجريده من قوته البدنية لم يجرده من شجاعته. فيأخذ صورة المؤمن الذى يطرح فى أخدود النار. كأن الإيغال فى التحدى يكشف عن ولع الشاعر بإيلام الجماعة التى خرق محرمها. وفيما يأخذ المدان هيئة المؤمن الذى يقدم للقتل، تبدو الجماعة ممثلة فى منفذى حكم الإعدام، كأنهم وثنيون يرفعون تقدمة لإله مولع بالدم.

لكن علينا أن نلاحظ انقـلاب الأدوار فى الروايات الأربع. فى رواية (الإصابة)، البطل الضد أى اليهـودى هو ممثل القوى البدائية المتوحشة، فيما يأخذ سحيم هيئة القوى التى تبـصـر بالإيمان والحيلة (العـقـل). أمـا فى رواية (الخالديين) فالأمر معكوس. سحيم هو القوة الباطشة المقرونة بما يقتلع ويدمر، فيما يكون قتلته مروضيه بالحيلة والخداع. وهو الأمر نفسه فى الروايتين الثالثة والرابعة.

والروايات الأربع تنطوى ككل مـا روى عنه على الرفض ونقيضـه، على الإدانة والرغبة فى المدان، وهو ما يتجاوب مع إدراج الساردين له فى المقدس حين يتمثل الرسول بشعره. وحين تمنحه الثقافة ما لا يمنح إلا للأبطال والشعراء والعشاق. أعنى حين خلقت طقس أول نطق له بالشعر. بهذا غرسته الثقافة فى اللغة، لغة الشاعر العبد الأعجمى الذى يرتضخ، مع ذلك ينظم بلغتها المقدسة المتأبية على الأعاجم.

حافة الشعر المدببة

من هناك إذن، من أفريقيا، حيث انتزع الطفل الذى سيقدر له أن يحمل اسم سحيم إلى ديار الأسديين فى شبه جزيرة العرب، كان لابد من الموت على هذا النحو المثير المرغوب فيه. كان لابد للثقافة العربية من عبدها الآبق هذا، ولو لم يوجد لخلقته خلقاً، تماما مثل عشاقها العذريين، ومخنثيها، وقتلتها، وهؤلاء الغامضين فيها، الذين يؤلبون الناس، وينحرفون بالعقائد والكلمات، ويثيرون الفتن. ذلك أن نصف الجرم لا يكفى؛ إنه ينتج رجالاً أنصافا، أنصاف عشاق أو أنصاف ملتاثين. إنما هى فى حاجة إلى علامة مكتملة؛ إلى من ينهض بعبء يجاوز الطموح الصغير إلى طموح المثال الذى يبتدئ الأمر؛ يدشنه ويوغل فيه. لذلك يتبدى سحيم مندفعاً إلى غايته، حاثاً الخطى بعناد نحوها، كأنه هو أيضـا يرغب مـصـيره، ويحـمل بين جنبـاته الوقـود اللازم للوصول إليه.

لو كان قد ألقى به فى قبيلة أخرى غير قبيلته فلربما أمكن له أن يفلت من مصيره، فلو كانت قبيلة أخرى أو مدينة أخرى تختلف عن قبيلته أو مدينته، لحوصر فيه «الشر» وارتعشت ذؤابته وانطفأت، لكنه بيع لهذا البطن الصغير من قبيلة أخص ما عرفت به فى تاريخ القبائل هو القتل، والردة والرعونة. فقد قتل الأسديون فارس تميم عتيبة بن الحارث، وصخراً أخا الخنساء، وربيعة أبا لبيد، وحجرا أبا امرئ القيس. كما ظهر فيها مدع للنبوة هو طليحة بن خويلد الذى هاجم المدينة فى خلافة أبى بكر. لذلك لم تشفع شجاعة رجالها فى الإسلام الفاغ فى التقليل من أثر فعلتهم. من هنا لن يكون غريبا أن يسلقهم الجاحظ بلسانه، فيتهمهم بأكل لحوم الكلاب بل لحوم البشر أيضا. ومن قبل هجاهم امرؤ القيس ووصمهم بأنهم عبيد العصا.(٣٣)

لقد لخص سحيم نفسه قائلاً «أسود مما يملك الناس» وهذا هو العبد فى شبه جزيرة العرب. إنه شىء مملوك. فكما يملك العربى سيفه أو فرسه يملك قينته وعبده، الذى لا يعدو أن يكون بضاعة استبضعها من آخر أو حازها بسيفه. ولذلك لا تجوز ولاية العبد ولا يرث. فقط يمكن أن يعتق أو يورث أو يهدى، أو يباع.

لكن العبد أيضا من لا ماضى له. السيد يرث عن أبيه ماله ووجاهته واسمه فى مقابل أن يدرج نفسه فى ماضى الأب وشمائله، وقيمه، باختصار أن يتبنى علاماته وهويته، فهو يرث ثقل المال وثقل الاسم والعلامات، فإذا حاد عنهما أو نفضهما عن نفسه، حرم من الإرث: طُرد أو نفى، أو أفرد إفراد البعير الأجرب. أما سحيم فهو كما قلنا منذ قليل آت من المجهول، بلا اسم يثقله، بلاعبء عليه أن يواصل الحياة تحت وطأته. ولذلك فهو لا يملك سوى لحظته الحاضرة.

الماضى مغلق؛ صفحة بيضاء لا تصلح للكتابة، فهى فراغ كالعدم، فيما المستقبل صفحة أخرى تغرى بملئها وكتابتها. لذلك لم يكن سحيم مضطراً، كامرئ القيس، أن يعانى وطأة ميراثه من أبيه «حجر» الذى ضيعه فى صغره، وحمله عبء الثأر له حين كبر. سحيم مشغول بخلق نفسه بدءاً كما يهوى هو لا كما حدد له الأب مانح الاسم والماضى. لقد أُغرى بالعطاء ليكتب شعراً يرضاه الراعى. وهدد بالبيع، وسجن ليكف نفسه عن الغزل، لكنه كان غير قادر على رؤية شىء سوى مصيره الذى عليه أن يكتبه فى الصفحة البيضاء التى تقبع أمامه تحرضه على ملئها.

ومنذ أرسلوه رائداً لهم، فعاد شاعراً يخبرهم عن نبات حسن كالحبشى الذى تحوطه بناته، حتى موته المشهود، يأخذ سحيم هيئه الشاعر المأخوذ بعالمه، الذى لا يشعر بشىء وهو ينظم إلا ما ترغبه القصيدة. إنه آت من عالمه ذاهب إليه.

حين تصفو اللغة لشاعر، وخصوصا حين يكون من غير أبنائها، فإن معنى ذلك أنه هو أيضا يصفو لها، ويخضع لسطوتها وتقاليدها. وفى حالة سحيم لسنا مع رجل مزدوج اللسان. إنما مع لسان يحمل «أثراً» من لسان آخر. لذلك رغم اقتدار سحيم على العربية فإنه يعانى من الارتضاخ. الارتضاخ أثر لغته الأولى المكتوبة نصوصها على جسمه وفى أعضائه. سحيم يترجم من لغته الأولى، يكتب النص فيه قبل أن يتحول إلى كلمات وأصوات ومعانى. لعل هذا يفسر ولعه بوصف الأعضاء والإيغال فى النظر، فلدى قومه من نصارى الحبشة تقليد كرنفالى هو وصف القديس عضواً عضواً، من شعر رأسه حتى أصابع قدميه. الارتضاخ يعنى أيضا عجزه عن النسيان. لغته الأولى ظلت فاعلة حتى فى جهاز نطقه، فمنعته أن يصفو للغة الثانية بكليته.

لكن سحيماً من جهة ثانية يصفو للعربية؛ لغته الثانية التى تخان من أجلها لغته الأم. فهو يصف كما يصف الشعراء، ويفخر بقبيلته التى حللت فخره وحرمت غزله، أى تمجيده لنسائها. ويأخذ حيناً موقف الحكيم الذى عركته التجربة، فاختزلها فى حكم تبز حكم الفحول، متوهماً لنفسه قدر الفارس الجاهلى الذى يلقى حتفه على يد شبيهه:

سيلقاك قِرْنٌ لا تريد قتاله

كميٌّ إذا ما هم بالقرن أقصدا

بغاك وما تبغيه إلا وجدته

كأنك قد أوعدته أمس موعدا

(ص ٥٧)

إنه ينسى أنه فى النهاية محض عبد، أسود مما يملك الناس. لكنه أيضا العبد الآبق الذى تؤسطره الجماعة فتصل به إلى الموت.

رحلة صحراوية شاقة ملأت صفحته التى طالبته بملئها. فى نهاية الرحلة يصل المسافر إلى النهاية: القديس إلى الفردوس، العاشق إلى الحبيبة، والخاطئ إلى الطهر. أما هو فقد وصل إلى حافة الشعر المدببة، فرحلته تنطوى على بدايتها، مطبوعة بجبرية تأخذ بخناقه، وبرغبة لاعجة لا يستطيع لها دفعاً. كأن الشاعر العبد مرشح للموت سلفاً دونما وعد بالنجاة. بل كأنه كان يطلب هذا المصير. لعله أدرك أن الثقافة التى عاش فى إهابها، وانتمى إليها حتى فى مروقه كانت تنقب عن من ينهض بهذا الدور؛ دور الرجل الذى يتقدم فى الذنب، ويصر عليه حتى يصل إلى المثال الذى كانت الثقافة تتوق إليه، والتى سوف تنوّع عليه فيما بعد وهى تخلق مُثلها. ألهذا وسمته فى كل موضع منه، فأصر على أن يترك ميسمه على جسمها الذى هام به، ووصفه عضواً عضواً؟

ألهذا تعلن الثقافة رفضه فيما ترغب فيه، تمنعه وهى تستجيب لإغوائه، طالبة منه أن يقابل إغواءها بإغواء مضاد، ليصبح الشاعر العبد الآبق؛ «البربرى» الذى استطاع أن يكون «منا»؟

يبدو أن هذا كله كان ضروريا ليتبع أباه امرأ القيس، ويدخل تحت اللواء فى السلالة التى لا تنقطع من حاملى اللعنة.

الهوامش:

(١) أكتفى هنا بطرح الموضوع للنقاش طرحًا أوليا، فى انتظار فرصة أخرى لتقصيه على نحو أشمل.

(٢) **ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس**. تحقيق عبدالعزيز الميمنى. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة، ص٥.
الإشارة للصفحات ستكون بعد ذلك فى المتن.
وكاتب هذا التعريف هو عبدالعزيز الميمنى محقق الديوان، وهو هندى. وبرغم معرفته التى لا يشك فيها بالعربية، يمكن أن يكون، هو الآخر «مرتضخا». أليس ذو دلالة أن سحيما غير عربى، ونقطويه جامع الديوان، وكذلك المحقق؟

(٣) موجود فى:
محمد منير حلوانى: **سحيم بن الحسحاس**. دار الشرق العربى، بيروت، حلب دون تاريخ، ص ٤١ .
وهو الكتاب الوحيد عن الشاعر العبد. الغريب أن العنوان ينسب سحيما إلى بنى الحسحاس مباشرة. كأن الكاتب رأى من غير اللائق وضع كلمة «عبد» فى العنوان فى عصر يرفض الرق.

(٤) أبو بكر: محمد بن الحسن بن دريد: **الاشتقاق**. تحقيق عبدالسلام هارون مكتبة الخانجى. القاهرة طـ٣ ص٥، ٦ .

(٥) قيل لأبى دقيش الأعرابى: لم تسمون أبناءكم بشر الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورباح، فقال: إنما نسمى أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا.
القلقشندى: **صبح الأعشى**، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩١٣ جـ١ ص٣١٣ .

(٦) الدميرى: **حياة الحيوان الكبرى**، طه مصطفى البابى الحلبى، طـ٥ . القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦ .

(٧) محمد منير حلوانى، سابق ٤٥ .

(٨) نفسه ١٤ .

(٩) الميدانى: **مجمع الأمثال**، تحقيق محى الدين عبدالحميد، القاهرة ١٣٧٩ ـ ١٩٥٩م جـ١، ص ٢٤٢ .

(١٠) فى القرآن:
□ «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين اسودت وجوهم أكفرتم بعد إيمانكم، فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون». آل عمران / ١٠٦ .
□ «يطاف عليهم بكأس من معين، بيضاء لذة للشاربين» الصافات ٤٥ /٤٦ .
□ «وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم». النحل / ٥٨
□ «ترى الذين كذبوا على الله وجوههم مسودة». الزمر / ٦٠ .
وفى المقابل تأخذ السوداء صورة كريهة. ففى صحيح مسلم أن الرسول قال «رأيت سوداء ثائرة الرأس تخرج من المدينة، فأولتها الحمى. تفسير القرطبى ص ١٢٥ جـ ٩ / ١٠ / طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٨٧ .

(١١) لمزيد من المعلومات راجع:
ـ عبده بدوى: **السود فى الحضارة العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .
ـ عبد المجيد عابدين: **بين العرب والحبشة**: دون ناشر، دون تاريخ.
وراجع فى الأسماء:
ـ **الزاهر فى معانى كلمات الناس** لأبى بكر بن الأنبارى.
ـ **المرصع فى الآباء والأمهات والبنين والبنات والأذواء والذوات** لمجد الدين بن الأثير، تحقيق إبراهيم السامرائى.

(١٢) محمد منير حلوانى، سابق / ٤٢ .

(١٣) الجاحظ: **الحيوان**، تحقيق هارون / ٣٠٩ .

(١٤) «وما تلك بيمينك يا موسى قال هى عصاى أتوكؤ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآرب أخرى قال ألقها يا موسى فألقاها فإذا هى حية تسعى». طه ١٧ / ١٨ / ١٩ / ٢٠ .

(١٥) «قال إن كنت جئت بآية فأت بها إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين». الأعراف ١٠٦ / ١٠٧ .
«قال أو لو جئتك بشئ مبين. قال فأت به إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين. الشعراء ٣٠ / ٣١ / ٣٢ .

(١٦) «يا موسى إنه أنا العزيز الحكيم. وألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبرا». النمل ٩ / ١٠ .
«وأن ألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبرا». القصص / ٣١ .
والحية اسم يطلق على الذكر والأنثى. وقد روى عن بعض العرب: رأيت حيا على حية، أى ذكرا على أنثى.
لمزيد عن المعلومات راجع بحث ثناء أنس الوجود:
رمز الأفعى فى التراث العربى، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤ .

(١٧) الثعلبى: عرائس المجالس / ٢٣ . راجع أيضا مادة «شطن» فى اللسان.

(١٨) راجع أنس الوجود. سابق / ١١٥ .

(١٩) ابن سيرين: **تفسير الأحلام الكبير**، طه صبيح، القاهرة، ١٩٦٢ / ٢٠٦ .

(٢٠) نثر الدر لأبى سعيد منصور بن الحسين الآبى، المجلد السابع، تحقيق عثمان بوغانمى. الدار التونسية للنشر. ١٩٨٣ / ٥٤ .

(٢١) الدميرى / ٣١ .

(٢٢) يذكر الجاحظ أنها تعيش مدة أطول من جميع الحيوانات، وهو ما يؤكده **القاموس المحيط**.

(٢٣) البيت لبشار بن برد، ديوانه، ص ١٢٨ / ١٢٩ .

(٢٤) البيت للإمام الشافعى، ديوانه / ٦٤ .

(٢٥) البيتان لكثير عزة يمدح عبدالعزيز بن مروان، الديوان / ٢٨٠ .

(٢٦) لأبى تمام، الديوان جـ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥ .

(٢٧) **ديوان المعانى** / جـ٢ / ١٤٥ .

(٢٨) **الحيوان** للجاحظ، ٤ / ٢٥٣ .

(٢٩) ذكره عبدالفتاح كيليطو فى **الغائب** / ٧٠ .

(٣٠) محمد منير حلوانى، سابق.

(٣١) راجع المعلقة فى ديوانه بتحقيق أبو الفضل إبراهيم.

(٣٢) يذكر عبدالمجيد عابدين أن للأحباش أناشيد دينية تصف القديس أو الشهيد من رأسه حتى أصابعه «لا يتحرج فيها من ذكر المقابح»، وربما يكون وصف سحيم للأعضاء على هذا النحو متأثرا بتلك الأناشيد.
راجع **بين الحبشة والعرب** / ١٢٥ .

(٣٣) راجع التفاصيل فى:
محمد منير حلوانى، مرجع سابق فى مواضع متفرقة.

في النصبة والبيان ومحنة المعنى

رجاء بن سلامة*

«يستهوينا الشكل عندما نفقد القدرة على إدراك القوة المتمثلة بالداخل، أي عندما نعجز عن الإبداع»

ج. دريدا

إن وسائل البيان عند الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) أربعة: «اللفظ والخط وعقد وإشارة» يضيف إليها خامسا هو «النصبة» وهي «الحال الدالة بدون لفظ»(١). ولقد لفتت نظرنا الوسيلة الأخيرة لأنها ليست بشرية اصطلاحية إرادية كالوسائل الأخرى، ولأنها تقوم على مفارقات أوضحها أنها وسيلة بيان لمن لا يتوسل إلى البيان بشيء، هي صمت ناطق أو نطق صامت. وقد بدا لنا أن هذا المفهوم السلبي يكشف عن بعض المنطلقات الميتافيزيقية والمخاوف المتصلة بالبيان باللفظ، ويبين بعض الأزمات والمحن المنجرة عن ملء العالم بالمعنى والرمز وعن قراءة كتاب الله المنصوب أمام الأنظار وإعادة كتابته؛ إنه نقطة توتر دلالي وميتافيزيقي في هذه المنظومة.

يقول الجاحظ موضحا هذا المفهوم:

ووجدنا كون العالم بما فيه حكمة. ووجدنا الحكمة على ضربين، شيء جعل حكمة وهو لا يعقل الحكمة ولا عاقبة الحكمة، وشيء جعل حكمة وهو يعقل الحكمة وعاقبة الحكمة. فاستوى بذلك الشيء العاقل وغير العاقل في جهة الدلالة على أنه حكمة واختلفا من جهة أن أحدهما دليل لا يستدل والآخر دليل يستدل. فكل مستدل دليل وليس كل دليل مستدلا فشارك كل حيوان سوى الإنسان جميع الجماد في الدلالة وفي عدم الاستدلال واجتمع للإنسان أن كان دليلا مستدلا، ثم جعل للمستدل سبب يدل به على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له الاستدلال وسمّوا ذلك بيانا.(٢)

* كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس.

ونحن إذا عدنا إلى كتب علم العلامات وجدنا النصبة أشبه شئ بما يطلق عليه مصطلح «أمارة» symptôme أو مصطلح «قرينة» indice ، وهى «الأدلة يصدرها الباث من غير قصد فهى تنبعث، إذن، من مصدر طبيعى»[٣]. أو أشبه شئ بما يسميه جريماس Greimas بـ «الأدلة الطبيعية» عندما دعا إلى عدم الفصل بين الطبيعة والثقافة[٤] باعتبار أن الإنسان يملأ الطبيعة بالمعنى ويخضعها لقوالبه الذهنية والثقافية. ولكن النصبة ليست مفهوما وصفيا عاما يمكن عزله عن سياقه واعتباره مرادفا للمفاهيم الحديثة. فأطراف «مسار التواصل» عبر النصبة من نوع خاص؛ فالدال هو الكون بأسره باعتباره مجسد الحكمة: الله، والمدلول هو معنى الله، والمرجع هو الله، وهو مرجع من نوع خاص، أما المتقبل فهو الإنسان بصفته عاقلا مستدلا أى طالبا للدليل أو واجدا له. ثم إن النصبة ليست علامة بقدر ما هى شئ، وقد بدا لنا أنها شبيهة بما يسميه أوغسطينوس Saint Augstain بـ «العلامة المحوّلة» signum translatum. ولكن منظومة أوغسطينوس غير منظومة الجاحظ؛ نظر الثانى إلى قنوات التواصل ونظر الأول إلى الأشياء فى حد ذاتها نظرة علامية فصنفها كما يلى:

١ـ الأشياء المتمحضة الشيئية التى لا تدل إلا على نفسها res.

٢ ـ العلامات أو الرموز signum، وهى الأشياء التى تؤثر فى حواسنا وتخيلنا، إضافة إلى ذلك، على أشياء أخرى. وهى على ضربين:

(أ) العلامات المحولة، وهى الأشياء التى لها معنى مباشر ولكنها تحيل على معنى آخر.

(ب) العلامات المحض signum proprium، وهى أشياء لا تصلح إلا للدلالة على أشياء أخرى[٥]. وإضافة إلى اختلاف وجهة النظر ومبدأ التقسيم، فإن مفهوم النصبة يختلف عن مفهوم العلامة المحولة أو العلامة الشئ إذا ما دققنا النظر. فالنصبة حال دالة دون لفظ وليست شيئا فحسب. ولذلك، فهى تتسم بعدم الدوام لأن الحال من الحول والاستحالة. إنها شكل فى العالم وليست العالم فى ثباته وسكونه.

ولئن استثنى أوغسطينوس من العالم أشياء لا تدل إلا على نفسها، فإن الجاحظ يحول العالم إلى نوع من السيميائية الكلية pan-sémiotique أو «الرمزية» الكلية إذا اعتبرنا المعانى اللغوية حاصلة . فكل شئ دليل، وكل شئ دليل له مدلول أقصى هو الله، وهو وحده ليس دليلا على شئ آخر غير ذاته. إن الأسماء تحيل على المسميات والمسميات تحيل على خالق المسميات ومعلم الأسماء. وهذه الرمزية الكلية الإسلامية مغايرة للأنظمة الميتافيزيقية التى ذكرها إيكو Eco للتمثيل على السيميائية الكلّية؛ ففى النظرية الأفلاطونية التى اعتبرها «مذهبا فى الدليل ومرجعه الميتافيزيقى» لا تعكس الأشياء الأرضية عالم المثل إلا محرفة له. فهى «أدلة ناقصة تمثل انحطاطا أنتولوجيا لنماذج تامة»[٦]. أما فى هذا النظام المستمد من القرآن، فإن حكمة الله تظهر فى كل حقيرة وجليلة. فـ«الله لايستحى أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها»[٧]، وماخلقه من حيوان ونبات وجبال ووهاد وكواكب أدلة لا تخون مرجعها بل تكشف كل ما فيه من حكمة؛ يقول الجاحظ:

والخصلة الخامسة (أى النصبة) ما أوجد من صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان فى الأجرام الجامدة والصامتة والساكنة التى لا تتبيّن ولا تحسّ ولا تفهم ولا تتحرك إلا بداخل يدخل عليها أو عند ممسك خلى عنها بعد أن كان تقييده لها[٨].

ومع هذا، فليست هذه الرمزية الكلية نظرية فى الفيض الإلاهى التجسيدى incarnationnisme؛ لأن الله يبقى مفارقا، وليس الجاحظ من القائلين بوحدة الوجود ولا بوحدة الشهود، بل هى نوع من «المظهرية» التى تجعل الكون انعكاسا لله لا تجسيدا له[٩]. هذا ما يبدو واضحا من تعريف التهانوى للدليل:

الدليل لغة المرشد وهو الناصب والذاكر وما به الإرشاد. فيقال: الدليل على الصانع هو الصانع لأنه نصب العالم دليلاً على نفسه[١٠].

فالعالم مرآة الله يظهر فيها دون أن يوجد على صفحتها. وقد تساءل الجاحظ فى (التربيع والتدوير) عن المرآة وانتبه إلى أن

من قابل الحدقة «يرى صورة إنسان وليس هناك صورة وإنما هو شئ يوجد عند المقابلة»[١١]. ويمكن أن نخرج ببعض النتائج المتعلقة بالنصبة وصلتها بالبيان:

١ـ إنّ الجاحظ يعى أهمية البيان باللسان؛ فهو وسيلة التخاطب الأنجع، وهو الذى يترجم الوسائل الأخرى ويشتمل عليها. وهو يعى مركزية الإنسان فى الكون؛ فهو حامل لأمانة العقل والبيان والكائنات الأخرى مسخرة له، وهى غير عاقلة وغير مكلفة وغير مستدلة بل مستدل بها. إنها موضوع الاستدلال والإنسان ذاته. ولكن مفهوم النصبة يحدّ نوعا ما من مركزية الإنسان ومركزية البيان باللفظ لأنه ينصف الكائنات الأخرى ويجعلها شريكة للإنسان فى الدلالة: «... فالجماد الأبكم الأخرس من هذا الوجه قد شارك فى البيان الإنسان الحى الناطق»[١٢]. فاللفظ وسيلة بيان «العالم الأصغر» والنصبة وسيلة بيان العالم الأكبر، فـ «الحيوان» فى رأينا كتاب فى النصبة كما أن (البيان والتبيين) كتاب فى الأنظمة العلامية الأخرى خاصة اللفظ والإشارة. إن عناصر العالم الأكبر غير عاقلة ولكنها ترمز إلى العقل، ولذلك خصها الجاحظ بموسوعة ضخمة. فمفهوم النصبة يحدّ من مركزية الإنسان ليؤكد مركزية الله فى الكون باعتباره مصدر البيان ومآله. فالله مبين عن ذاته باللفظ وغير اللفظ. القرآن بيانه المسموع والنصبة بيانه المبصر. إن النصبة من هذا المنظار مقابل للبيان مكمل له.

٢ ـ تبدو النصبة هامشية فى منظومة الجاحظ؛ فهى «الخامس» الذى يلحق بالأربعة إلحاقا. وقد اعتبرها صراحة دون وسائل البيان الأخرى[١٣]:

> لسببين أولهما أن لاوجود لواسطة بين المستدل ودلالته فتبقى معرفته رهينة الإدراك المباشر والاعتبار وما توحى به الحال لذهن المتبصر... وثانيهما أن البيان يجب أن يتم بين الأجناس المتشابهة بعلامات يفهمون بها بعضهم عن بعض ويرفعون بها عنهم مؤونة الجهد فى استكناه المعانى الكامنة التى تبقى؛ ما لم تحط بها العلامة، مستعصية لا تتيسر إلا بخالص الجهد والمشقة[١٤].

فالنصبة تتطلب موقفا تأويليا ولا تصلح عملياً وسيلة للتخاطب.

ولكن الآية تنعكس إذا نظرنا إلى أبعادها الرمزية. فهى فى رأينا نموذج خفى للبيان لا يصرح به الجاحظ. إنها الأصل الذى يكاد أن يكون لا مفكراً فيه. تنقلب منزلة النصبة الدون الى أفضلية لسببين:

١ ـ إن النصبة من باب الرمز ولذلك، فإن العلاقة بينها وبين المرجع علاقة تشابه؛ فالمخلوقات تعكس حكمة الله وتشهد عليه شهادة واضحة صحيحة. أما اللفظ، فهوحجاب كثيف لا يعكس المرجع إلا بطريقة اصطلاحية اعتباطية، فالنصبة أصدق من اللفظ.

٢ ـ وهى رمز من نوع خاص لا تستعمل فيه الوسائط. فهى شئ أو حالة ـ شئ وليست علامة فحسب. إن مجرد ظهورها دليل على الله. بل إن الله يظهر فيها. وهذا التصور يوضح فى رأينا مفهوم البيان باللفظ باعتباره نموذجا ومعيارا جماليا. فلهذا النموذج أصل ـ نموذج، هو هذه الدرجة الصفر التى تنعدم فيها الحجب الكثيفة ويكون الصمت بيانا تاما مغنيا عن البيان.

فالخلق تجل للذات الإلهية؛ أى خروج من الخفاء الى الظهور. وشأن الإنسان فى كلامه «واستدلاله» أن يكون على شاكلة الله، عليه أن يظهر المعنى فى كلامه كما أظهر الله ذاته فى الخلق، فـ «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان»[١٥]. إن الإظهار هو الفعل الدلالى الأصلى (originaire) الذى يجب أن يتكرر على الدوام. وإذا كان موضوع هذا الإظهار الله الظاهر، فإن الكلام يصبح إظهارا لإظهار. فأخلاقية الإظهار المتأسسة على الخلق الإلاهى هى إحدى الدعائم التى انبنت عليها نظرية البيان فى رأينا، فهى فرع من هذا الأصل الميتافيزيقى. وليس هذا بالغريب إذا سلمنا بوجود تشابه وتشاكل بين صورة الخلق الإلهى وصورة الإبداع الشعرى. يقول كانجلهام Canguilhem:

> إن الفكرة الحاصلة لدى الإنسان عن مقدرته الشعرية سواء كانت واعية أولا واعية تستجيب إلى الفكرة الحاصلة لديه عن خلق العالم وإلى الحل الذى يقدمه لمشكل الأصل الأصيل للأشياء. فليس من باب الصدفة ولا من باب

الخلط أن يكون مفهوم الخلق [الشعرى] ملتبسا وأن يكون أنتولوجيا وجماليا في آن[١٦].

إن صورة المرآة تختزل هذه المفاهيم المعرّفة للنصبة. فهى صفحة صقيلة تصدق المترائى وترد له وجهه.

لقد أبان الله عن ذاته بأن خلق العالم، ثم أبان عن ذاته فى الكلام المنزل. فالكون بما فيه مرآة الله، ولكنه كتاب للإنسان. وهذا الكتاب يجب أن يشبه المرآة التى لا ترد صورة قارئه بل صورة الله.

٣ ـ إن ازدواج النصبة باعتبارها أشياء ـ علامات تجعلنا نطرح قضية المعنى بصفة جذرية بعد أن طرحنا قضية الرمز، أى المعنى الثانى المضاف إلى المعنى اللغوى. فأمر الأسماء واضح إذ تحيل على مسميات تحيل على الخالق المسمى. ولكن ما منزلة «اللامسمى» من سيميائية الجاحظ الكلية ومن أخلاقية الكشف والإظهار هذه؟

فكثيرا ما عبر الجاحظ عن قصور اللفظ وعجزه عن قول ما لا يقال: «على أن المعانى تفضل عن الأسماء والحاجات تجوز مقادير السمات وتفوق ذرع العلامات»[١٧]. ويمكن أن نقسم «اللامسمى» إلى قسمين:

١ ـ المعانى الذاتية الخاصة «القائمة فى الصدور»:

المعانى القائمة فى صدور الناس المقصورة فى أذهانهم والمختلجة فى نفوسهم والمتصلة بخواطرهم، الحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة فى معنى معدومة...[١٨]

٢ ـ المعانى الخاصة الموجودة فى العالم. وقد عبر عنها أحيانا بـ «خاص الخاص»:

فما لا اسم له خاص الخاص. والخاصيات كلها ليست لها أسماء قائمة وكذلك تراكيب الألوان والأراييح والطعوم ونتائجها[١٩].

ولكن الجاحظ قيد اللامسمى الأول بالبيان باللفظ:

لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لها وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم وتجليها للعقل وتجعل الخفى منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً[٢٠].

ورأى الجاحظ فى الإشارة وسيلة لتأدية خاص الخاص[٢١].

أفلا يكون مفهوم النصبة أيضا وسيلة لتقييد خاص الخاص المنصوب أمام الأنظار؟ إن النصبة ـ كما رأينا ـ أشكال فى العالم تدرك فى لحظة من اللحظات العابرة كما يدرك اللون الهجين أو الرائحة التى تثير فى النفس معانى غامضة ملتبسة.

لقد شعر الجاحظ بوجود «معان مشتركة وجهات ملتبسة» فبنى صرح البيان على أنقاض هذه المخاوف الدلالية، وبقيت هذه المعانى «الوحشية» على هامش نظريته فهى مفكّر فيه مقصى مكبوت.

وهذه المخاوف الدلالية ليست فى رأينا بمعزل عن المخاوف الدينية. فمفهوم البيان قد يكون حلاً لمشكل صمت العالم بعد انقطاع الوحى وغلق أبواب النبوة. فلابد أن تتكرر القراءة؛ قراءة كتاب الله المسطور وكتابه الحى المنصوب. إنه الخوف من الصمت ومن اليتم الدينى.

وهذه المخاوف ليست كذلك بمعزل عن قلق اعتزالى متعلّق بمشكل العدل الإلهى. يقول الجاحظ مبرراً حديثه عن الكلب والديك فى كتاب الحيوان:

فغشى [الله] ظاهرهما [أى الديك والكلب] بالبرهان وعمّ باطنهما بالحكم وهيّج على النظر فيهما والاعتبار بهما ليعلم كل ذى عقل أن الله عز وجل لم يدع شيئا غفلا غير موسوم، ونثراً غير منظوم، وسدى غير محفوظ، وأنه لا يخطئه من عجيب تقديره ولا يعطله من حلى تدبيره ولا من زينة الحكم وجلال قدرة البرهان[٢٢].

فالجاحظ من «أهل العدل والتوحيد» وليس من الغريب أن يكون حريصا على عقلنة الكون وعقلنة الخلق الإلهى. إنه الخوف من الفوضى ومن أن يكون كل شئ

سدى، وهو الخوف نفسه من اللامعنى ومن الصمت واليتم الدينيين.

إن تقييد المعانى بالبيان وملء العالم بالدلالة وتوحيد المدلولات فى اتجاه الكل الواحد أمر ليس بالهين. إنها محنة للمستدل. فهو يواجه عقبات كأداء، إحداها تكمن فى المنطلقات الميتافيزيقية ذاتها. فهى - بوصفها كلاً - بناء ميتافيزيقى يقوم على تناقضات (apories) لا فكاك منها . فمفهوم النصبة يبدو حلا نظريا لمعضلة التناقض بين مفارقة الله ومحايثته، ولكن الله يبقى مع ذلك غائبا وما تلك السيميائية الكلية إلا محاولة لاستحضاره. فالدليل يعوض دائما وأبداً مرجعا غائبا، وكلما كثرت الأدلة كانت دليلا على الغياب ، بل على أن مرجعها قدٌ من غياب. ثم إن علاقة الشبه بين العالم والله تطرح إشكالا ؛ فكيف يكون كل شئ مجسداً حكمة الله ويكون مع ذلك عرضة للنقصان والفساد؟ ثم إذا كانت حكمة الله ظاهرة للعيان «تغشى ظاهر كل شئ» فما الداعى إلى إخراجها والكشف عنها؟ إذا كانت المدلولات محددة سلفا والمعانى مفضية إلى معنى وحيد أسمى فما يبقى للمفكر؟

إنه سيفصّل المجمل ويصف عجائب مخلوقات الله واحداً واحداً لكى يثبت المقدمات التى انطلق منها، وهذا دور تأويلى لا مناص منه. وسيخفى - ولا شك - عمليات بناء المعنى التى بيناها بمصادرة إظهار المعنى المخفى والحكمة التى «حشى» بها الكون.

ولكن المعانى الوحشية والشكوك تعود، وهنا تكمن صعوبة ثانية. إنها تعود بمجرد أن ينغلق باب «القديم» وينفتح باب «الحادث» وهو باب التجربة البشرية، وتزداد تناقضات الأبنية الميتافيزيقية لاصطدامها بالعالم. ولا شك أن كتابات الجاحظ منفتحة على هذه التجربة؛ فهو صاحب مذهب كلامى إلى جانب كونه وصّافا للعالم ولعصره ومجتمعه. ومن الطريف أن ننظر فى التفاعل بين منطلقاته النظرية التى تبحث فى الوجود وملاحظته الوقائع و«خاص الخاص» كأن يصطدم مثلا فى عالم الحيوان بما ليس حكمة بل فسادا وشذوذا.

ولكننا نترك هذا المبحث لكى نهتم بباب آخر تنفلت فيه المعانى من قيدها، وهو باب الشعر.

فنحن نجد ذكرا صريحا للنصبة فى ديوان ابن خفاجة الأندلسى (ت ٥٣٣ هـ)، وهو من الشعراء المتأخرين الذين جمعوا دواوينهم بأنفسهم ووضعوا لها مقدمات. وقد لقبه القدامى «بالجنان»، واعتبره المحدثون وصّافا للطبيعة، ولم تلفت النصبة اهتمام أى من الدارسين لشعره.

أول مثال نذكره قصيدته المشهورة فى الاعتبار بالقمر[٢٣] - وقد اشتهرت فى رأينا لغرابتها. فالقمر يرد فى الشعر عادة مشبها به أو يرد موصوفا باعتباره جزءا من لوحة، ولا تفرد له القصائد ولا يخاطب ولا ينادى. هكذا يقدم ابن خفاجة لقصيدته:

> وقال وقد طلع عليه القمر فى بعض ليالى أسفاره، فجعل يطرق فى معنى كسوفه وإقماره وعلة إهلاله تارة وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقاله فى مداره معتبرا به بحسب قوة فهمه واستطاعته ومعتقدا أن ذلك معدود فى عبادة الله وطاعته لقوله تعالى: «إن فى خلق السماوات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب»، فقال وقد أقام معاينة تلك النصبة واستشراف تلك الحالة والهيئة، مقام المناجاة لمن خلا بنفسه يفكر ونظر نظر المرفق يعتبر..[٢٤]

إن المنطلق قرآنى، وهو تدبر الكون وتأمل آيات الله المعروضة على الأبصار. وفى هذه المقدمة ذكر لمفهوم النصبة وإحالة على تعريف الجاحظ لها، فهى «حالة» وهيئة. ولئن لم يكن القمر موضوعا تفرد له القصائد فهو موضوع قرآنى. فقد ذكر هذا الكوكب فى القرآن ثلاثا وعشرين مرة فى سياق الدلالة على عظمة الله وحكمته، مثال ذلك هذه الآية التى تكررت أربع مرات: «وسخر الشمس والقمر كل يجرى لأجل مسمى»[٢٥] . ولكن هذه المقدمة ليست من جسد القصيدة لأنها من باب ما وراء الخطاب، والمشروع الدينى الذى رسمه الشاعر لنفسه لا يكاد يتحقق فى صلب القصيدة. وسنحاول

وصف الأزمات التى يتعرض إليها المعنى عند استنطاق الشاعر لهذا الدليل الذى لا يستدل وترجمته الحال إلى مقال:

١ ـ تتعطل قراءة النصبة ويتعثر الكشف عن الحكمة لأن المعنى الواضح أصبح سراً ونجوى: [من البسيط]

لقد أصـخـت إلى نجـواك من قـمـر

وبـت أدلـج بـين الـوعـى والـنـظـر

ثم إن المتكلم أصبح يطلب من القمر أن ينطق وهو «الحال الدالة بدون لفظ». فكأنه لم يعد يرضى بالصمت ولم يعد يريد القيام بواجب الاستدلال:

وقـد مـلأت سـواد الـعين من وضح

فـقـرّط السـمع قـرط الأنس من سـمـر

فلو جـمـعت إلى حـسـن مـحـاورة

حـزت الجـمـالين مـن خـبـر ومن خـبـر

٢ ـ لكن هذا التناقض مجال توتر يغذى القصيدة، ولذلك يعود المتكلم إلى مدلول النصبة ويرضى بصمت القمر:

وإن صـمـت فـفـى مـرآك لـى عظة

قـد أفـصـحت لى عنـهـا ألسن الـعـبـر

ولكن معنى هذه النصبة تعقد فلا يذكر الله ولا تذكر حكمته التى قدرت للقمر منازل[٢٦] وجعلته «يجرى لأجل مسمى وجعلته حسبانا»[٢٧] ، وجعلته «نورا فى ظلمة الليل»[٢٨]، لا تذكر هذه المعانى القرآنية وإنما يذكر موت الإنسان وزواله، ويقارن ضمنا بينه وبين القمر. فالقمر خلافا للإنسان يغيب ثم يعود وينقص ثم يزيد وهو يبقى بعد هلاك الإنسان وتعطل دياره:

تمر مـن ناقص حـورا ومكتـمـل

كـورا ومن مـرتق طورا ومنحـدر

والناس من مـعـرض يلهى وملتفت

يرعـى ومن ذاهل يـنسـى ومـدكـر

تلهـو بـسـاحـات أقـوام تـحـدثنا

وقـد مـضـوا فـقـضـوا أنا على الأثر

ثم تنتهى القصيدة بالبكاء وفيه نفى لها بما أن البكاء لا لغوى:

فـإن بكيت وقـد يبكى الجليد فـعن

شـجـو يـفـجـر عـين الماء فى الحـجـر

وليس هذا بالغريب؛ فالاعتبار كثيرا ما يعقبه الاستعبار، ولكن مشروع الشاعر كان التدبر واستنطاق الدليل الذى لا يستدل للاستدلال على قدرة الخالق، وكنا ننتظر تسبيحا لا بكاء. إن الدليل الذى لا يستدل لا يموت فى هذه الدنيا والدليل الذى يستدل يموت، ولذلك كان البكاء المنسوب إلى المتكلم تعبيرا عن الضياع وعن تعطل ملكة الاستدلال.

إن مرجع النصبة لا يضيع تماما وإنما تتعثر الإحالة وتصبح غير مباشرة؛ إذ يقف الموت واسطة بين القمر ومرجعه الإلهى. ويمكن أن نؤول أزمات المعنى على وجهين:

١ ـ أن علاقة الشبه المفترضة بين العالم والله تبطل؛ لأن الله الذى «نصب العالم دليلا على نفسه» أزلى، ففساد الكون وموت الإنسان الذى قبل أمانة الله نقط سوداء فى مرآة الله. ولكن تبقى العلاقة المجازية بين الخالق والمخلوق. فالموت من متعلقات الله بما أن الله قد خلقه. ولقد حاول القرآن أن يعقلن الموت بأن جعله «مقدرا» كالقمر بحسب آجال يعلمها الله وجعله خاضعا لمنطق الأخذ والعطاء؛ فالله يبسط الأرواح ثم يقبضها. ولكن هذه الحكمة تبقى حكمة سلبية مختلفة عن حكمة الخلق من عدم. إنه الشر وقد احتواه الخطاب الدينى، أو مـا قـد يكون خلقـه الله «بيـده اليسرى»[٢٩].

٢ ـ يمكن أن نذهب إلى أن العلاقة بين الله والموت استعارية بما أنهما يتبادلان الأدوار فى إفادة معنى النصبة. فهما مطلقان ومجهولان، الأول لا يدرك والثانى لا يعقل. إلا أن الأول مرئى متجسد والثانى لا مرئى. وقد رضخت القصيدة لوطأة التجربة البشرية فلم تفارق دائرة المرئى. والحال أن دلالة النصبة تفترض الانتقال من المرئى إلى اللامرئى.

هذا المثال الأول عن تحول معنى النصبة غير كاف. فهذه القصيدة تبدو للقارئ غير الساذج قصيدة عادية فى الاعتبار، غير جديرة بالاهتمام. وقد بدت لنا كذلك عند قراءتنا الأولى لها ثم سرعان ما حفت معانيها بعض الظلال، وجعلتنا نصوص أخرى للشاعر نفسه نعود إليها للبحث عما لا يتوقع.

ومن هذه النصوص مقطعة يصف فيها رأسين بشريين يعتبرهما نصبة [٣٠]. وقد وضع لها الشاعر مقدمة تبين ظروف قولها:

> وقال يصف خرقا مخوفا ورأسين قد وضعا على كدس صخر ببعض الطريق وأنشدها أبا محمد عبدالجليل بن وهبون ـ رحمه الله ـ وكان رفيقه فى سفره فتطير بها عبدالجليل، فأدركته الطيرة ثالث يومهما فقتل وسلب بعض متاع قائل الشعر: [من الطويل]

ألا رب رأس لا تـزاور بـينـه
وبين أخـيـه والمحل قـريب
أناف به صلد الصفا وهو منبر
وقـام عـلى أعـلاه وهو خـطيب
يقول: حـذارا لا اغـترارا فطالما
أناخ قـتـيل به ومـرّ سلـيب
وينشدنا إنا غـريبان ها هنا
وكل غـريب للغـريب نسـيب
فإن لم يزره صـاحب أو خليلة
فـقـد زاره نسـر هناك وذيب
فها هو أما منظرا فهو ضاحك
إليك وأمـا نصـبـة فكئـيب

لعل تغير معنى النصبة أوضح فى هذا النص: إنها ترتد إلى عالم الإنسان، لا فى مدلولها فحسب بل فى دالها أيضا؛ فهى ليست كوكبا اتخذ فى القرآن نفسه رمزاً لحكمة الله، بل هى أرضية من عالم الدليل الذى يستدل ويبين باللفظة. إلا أنهما رأسان لا يستدلان ولا يبينان، بل يستدل الشاعر بهما وينطقهما لأنه لا يكتفى بوصف «المنظر» بل يعتبر بالخبر، والاعتبار عبور من الظاهر إلى الدلالة الباطنة. إن مرجع النصبة هو الموت مرة أخرى، ولكنه الموت العنيف المنجر عن ظلم الإنسان للإنسان، وهو الموت الوحشى البيولوجى. فهذان الرأسان هما ما بقيا من جثتين لم تسترا ولم تكفنا ولم تواريا تحت التراب ولم تحاطا بطقوس الموت ورموزه. هذا العراء، عراء الجثتين، هو فى الحقيقة عراء فقدان المعنى وعراء اللامعقول. ونتذكر كلمات الجاحظ:

> ... ليعلم كل ذى عقل أنه لم يخلق الخلق سدى ولم يترك الصور هملا وليعلموا أن الله عز وجل لم يدع شيئا غفلا غير موسوم، ونثرا غير منظوم وسدى غير محفوظ...

فنتأكد أنها طمأنينة الخائف من ضياع المعنى الغيور على العدل الإلهى. فهذان الشخصان قد قتلا «سدى» وبقيت جثتاهما «هباء منثورا غير موسوم ولا محفوظ». وإن معانى الخوف والغربة والموت الوحشى المنبعثة من المقطعة قد منحتهما ـ حسب ما جاء فى المقدمة ـ نوعا من القوة اللاقولية المفنية؛ فقد قتل سامع المقطعة وسرق متاع قائلها.

ولعل قضية المعنى هذه تتضح لنا إذا انتقلنا إلى خبر طريف عن ابن خفاجة لا نتخذه وثيقة عن حياة صاحبه بل نعتبره مبينا لمشهد القول الشعرى. يقول الضبى (ت ٥٩٩) فى (بغية الملتمس):

> أخبرنى بعض أشياخه عنه أنه [أى إبراهيم بن خفاجة] كان يخرج من جزيرة شقر وهى كانت وطنه فى أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التى تقرب من الجزيرة وحده فكان إذا صار بين جبلين نادى بأعلى صوته: «يا إبراهيم تموت» يعنى نفسه فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مغشيا عليه.[٣١]

إن قراءة أولى لهذا الخبر تضعنا مرة أخرى أمام حقيقة الموت باعتبارها مدلولا لما يدرك بالبصر أو بالسمع، فهى

المرجع الذى عوض الله كما فى النصين السابقين. فكل ما فى العالم نصبة تقول للشاعر: تموت. ولكن الموت يتحقق مجازيا، فالجبال ترد صوت الشاعر فتقول له بلسان المقال: تموت، وهو يغمى عليه فيحقق ما تقوله الجبال مرددة لما قاله.

ولكننا إذا أمعنا النظر فى هذا الخبر وجدناه يعود بنا إلى قضية المرآة؛ فالشاعر يبحث عن صورته فى مرآة صوتية. وفعل الانعكاس مضاعف فى هذا المشهد. إنه ينادى نفسه وإن الجبال ترد إليه صوته وقد تضاعف الانعكاس فى المشهد وتكرر المشهد نفسه (أنه كان يخرج....»)؛ وهذا أمر خطير لا يمكن إلا أن يؤدى إلى الموت أو الجنون.

إن تجربة المرآة ـ كما يراها المحللون النفسانيون ـ تجربة مهيكلة للذات يعيشها الطفل فيشعر بحقيقته وبوحدة جسمه وذاته[٣٢]. ولكن المرآة يمكن أن تجعل المتمرئى ينفصل عن ذاته ويظل باحثا عن صورته المنفصلة عنه؛ فيكون هذا البحث مستحيلا مؤديا إلى الهلاك. ولا غرابة أن نجد نهيا عن التمرئى فى بعض النصوص الدينية. فقد جاء فى الحديث النبوى: لا يتمرأى أحدكم فى الماء؛ أى لا ينظر وجهه فيه[٣٣]. فلله وحده حق النظر فى المرآة لأنه نصب نفسه دليلا على نفسه ولأنه وحدة لا تنفصم. وقد تأله الشاعر فى ذلك الخبر لأنه أراد أن يسمع صوته وأن ينادى نفسه ويظهر لنفسه، فعاش استحالة هذا التأله واستحالة إيجاد نفسه المفقودة.

ولابد من ربط هذه النرجسية بالكلام والبيان، بما أن الجنون اعتلال لهذه الملكة. إنه «الحرية السلبية للكلام الذى لم يعد يبحث عن الاعتراف به»[٣٤]. فالهذيان كلام منكفئ على ذاته مستمتع بذاته لا يتخذه الهاذى وسيلة للتعبير بل يجسد نفسه ويمسرحها فيه فيلغى الآخر والعالم وتخرج الألفاظ وساوس ومعانى وحشية.

فالنصبة ظهور لمعنى الله، والبيان إظهار له. وليس يمكن الإظهار دون إخفاء لذات المظهر. أما الهذيان فهو تجل للذات فى حريتها السلبية وافتكاك للمرآة، ولذلك استعاذ منه الجاحظ فى مقدمة (البيان والتبيين).

ولنعد الآن إلى توضيح مسارنا فى هذا البحث. فقد انطلقنا من سيميائية العالم الكلية التى تمثل حصرا للمعانى، ومن النصبة باعتبارها نموذجا سلبيا للبيان يفترض اقتصادا ودرجة صفرا يكون فيها الخطاب شفافا كالماء أو كالمرآة. وحاولنا الحفر فى الأصول الأولى التى ينغرس فيها نموذج البيان الجمالى، فبينا قرابته بصورة الخلق الإلهى باعتباره ظهورا وإظهارا، ثم بينا انفلات المعانى وتغير مرجع النصبة من خلال نصوص شعرية، كان مشروعها النثرى الأول النصبة وإظهار آيات الله، ثم رددنا الخبر إلى جملة الإكراهات المسلطة على المتكلم، لأنه أوضح خطر النرجسية والهذيان واستحالة التأله. فكيف الخروج من الدور؟ وما مجال حرية منتج المعانى، خاصة الشاعر؟ هل يمكن اعتبار مجال الإنتاج الشعرى «أفقا مغلقا»[٣٥]؟ أليس عالم الإنسان عالم الفتحات والثغرات والشروخ؟

١ ـ إن الخبر الأخير يبين استحالة التأله وانغلاق الخطاب على ذاته. ولكن للمستحيل فى رأينا نمطا من الوجود يجعله قوة سلبية خلاقة تدفع التجربة إلى أبعد حدودها؛ إننا نحقق المستحيل من حيث لا يتحقق. فهو حالة قصوى تبين الحدود ولكن حدود الشئ انفتاح له. فالشعر منفتح منذ القديم على الجنون والهذيان. أما فى عصرنا الحديث، فإننا نجد وعيا بهذا الانفتاح و «موضعة» thémati-sation لهذه الرغبة فى استرداد المرآة. فهو أدب تغلب عليه النرجسية، وإن كانت نرجسية إبداعية شبيهة بالهذيان وإن كان هذيانا من الدرجة الثانية باحثا عن معقولية له.

إن الإكراهات الرمزية والثقافية التى انطلقنا منها تبين الحدود وتحذر وتمنع. ولكن كل مغلق ينغلق دون انفتاحه فينفتح، وكل ممنوع يتأسس بفعل خرقه ويتغذى.

٢ ـ إن الخوف من الوحدة واليتم يجعل الإنسان يستدعى الآخر ويبحث عن أصوات أخرى وإن كانت رجع الصدى لصوته. فيصادر على أن المعنى فى العالم، بل على أن كل العالم معنى، وعلى أن هذا المعنى هو الله. وعندها يكفى إظهار المعنى، بل يكفى اسم الإشارة أو الضمير الغائب الذى يردده المتصوفة إلى حد الإغماء. ولكن الشاعر، إذ يمسك باللغة، يحول وجهة اسم الإشارة ويغير الضمير ويتجه

نحو المطلق الأرضى السلبى الذى هو الموت عوض الاتجاه إلى الله. وقد بينا سهولة الانتقال من عالم ملئ بالدلالة hyper-sémiotisé إلى عالم فقير إلى الدلالة hyposémiotisé، ولذلك فهو «باطل» كله. يريد المرء أن يكشف المعنى فينكشف، يريد أن يظهر الحكمة التى حشى بها الكون فيظهر الوساوس والأوهام والظنون التى بين حشاياه.

إن الجاحظ يترك اللامعنى وراءه ويؤسس عليه سيميائية العالم الكلية وأخلاقية الإظهار. أما الشاعر فينطلق من هذه السيميائية، وهذه الأخلاقية فيصل إلى اللامعنى. لكن هذا اللامعنى ينصهر فى القصيدة، فيصبح جزءا من معنى جديد مبنى تحيّنه القراءة الحديثة وتحين الهدم الذى ابتنى عليه.

٣ ـ لا يمكن الإظهار دون إخفاء. فإظهار الله نفسه يقوم على مجاز؛ أى على إعراض عن المعانى اللغوية الأولى للأشياء للبحث عن مدلولها الأسمى. ثم إن الله يبقى باطنا لأنه لو أظهر نفسه تمام الإظهار لخرج من حد المطلق اللامتعين إلى حد النسبى المتعين. فلابد من إخفاء للمظهر وإلا ألفى وامتهن بالوصف. لابد، إذن، أن تعضد أخلاقية الإظهار جمالية للإخفاء حتى يمكن القول ويمكن الشعر.

إننا نقع فى وهم المثالية والماهوية من حيث لا نشعر إذا اتبعنا تحديدات النقاد القدامى والكثير من المحدثين واعتبرنا الشعر مجرد قوالب جاهزة وأنماطا ثابتة. فالنقد ماهوى، ولكن الشعر ـ كما بينا ـ مجال ارتجاج الماهيات.

وإننا ننسى الأساسى عندما نعزل النصوص والقضايا اللغوية والبلاغية عن المعانى الكبرى المحتملة فيها، وعن القوى الرمزية التى تحوى ذاكرة النصوص القديمة دون أن تبقى النصوص فى ربقتها.

إننا ولا شك نقارب هذه النصوص مثقلين بواجب البحث عن معقوليتها. ولكن السرور بالتقنيات الحديثة التى تمكن من أداء هذا الواجب قد يحجب عنّا أمرين، أبرزناهما فى هذا البحث، هما العالم الذى تنغرس فيه النصوص والذوات المضطربة الممتحنة التى تختلج فيها. فهذا الولوع بالمنهج وبالشكل نوع من النرجسية العلمية. وما قلناه على الشاعر ينطبق علينا (إذا سلمنا بوجود تشاكل بين الخطاب وما وراء الخطاب). فعلينا أن نبحث عن مجال تتحقق فيه القراءة الحية دون أن نتخذ النصوص مرآة ودون أن نعتبرها كتابا كثيفا و «موضوعا» منفصلا.

فعلى قدر ولوعنا بالنجاعة يجب أن يكون بحثنا عن الحقيقة، وعن القوى الدلالية الفاعلة فينا وفيما نقرأ، وإلا ما وجدنا فى اليد بعد التنقيب والتفكيك سوى قبضة من الرماد المتكلس.

الهوامش:

(١) انظر: **الحيوان**، تح : عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل، ج ١، ص ٣٥.

والبيان والتبيين تح : عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الفكر ط ٤، ج١، ص ٨١.

وانظر فى:

حمادى صمود: **التفكير البلاغى عند العرب : أسسه وتطوره إلى القرن السادس**، تونس، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١.

تحليلا لهذه النصوص وتعريفا بعلامية الجاحظ وتوضيحا لحدودها وبسطا لنظرية البيان.

(٢) الحيوان ج١، ص ٣٣.

(٣) انظر : Eco, U. **Le signe**, trad. J.M. Klinkenberg, Buxelles, éd. Labor, 1988, p. 49.

(٤) انظر Greimas, A.J.: Du sens, Paris, éd. du seuil, 1970, p. 54.

(٥) انظر Chydenius, j. :La théories du symbolisme médiéval' in **poétique** nº 23, 1975,p. 324.

وانظر فى العدد نفسه من المجلة نفسها:

Strubel, A: "Allegoria in factis"et " Allegoria in verbis" p.p 342-357.

(٦) فى المعنى ص ص 189-190.

(٧) **البقرة** ٢، الآية ٢٦ .

(٨) **الحيوان** ج ١، ص ٤٥.

(٩) انظر هذا المفهوم المهم فى El 2 "mazhar" VI pp. 944-5. D. Mac Eoin.

وانظر:

وقد عبر عنه هانري كوربان بـ «الأشكال الفيضية» -formes épipha niques _ مظر، Corbin, H.: Histoire de la philosphie isla mique, galimard 1986 (Mazhar) Paris, P 534

(١٠) التهانوى محمد على، الكشاف، بيروت، دار صادر م ٢، ص ٤٩٢.

(١١) الجاحظ، مجموعة رسائل، القاهرة، مطبعة التقدم ١٩٠٤، ص١٣٧. ولنا عودة إلى هذا النص فى بحث آخر.

(١٢) الحيوان ج ١، ص ٣٦.

(١٣) الحيوان ج ١، ص ٤٥.

(١٤) التفكير البلاغى، ص ١٦٠.

(١٥) البيان والتبيين، ص ٧٤.

(١٦) ' Réflexions sur la création artistique selon Alain" in **Revue de métaphysique et de morale** (Avril - juin 1992) p. 171.

نقلا عن :

Derrida, j.: L écriture et la différence, paris éd. du seuil, 1967, p 21.

(١٧) الحيوان ج ٥، ص ٢٠١ وانظر تحليل هذه الشواهد فى التفكير البلاغى، فصل «مفهوم البيان» عند الجاحظ.

(١٨) البيان والتبيين ج ١ ص ٧٥.

(١٩) الحيوان، ج٥، ص ٢٠١.

(٢٠) البيان والتبيين ج ١، ص ٧٥.

(٢١) التفكير البلاغى، ص ص ١٧٠ ـ ١٧٤.

(٢٢) الحيوان ٢، ص ١٠٩.

(٢٣) ابن خفاجة، الديوان، غ سيد غازى، الإسكندرية، منشأة المعارف ـ ط٢، ص ص ١٣٠ـ ١٣١.

(٢٤) كذا، وفى النص اضطراب لم ينبه إليه المحقق.

(٢٥) الرعد ١٣، الآية ٢، الزمر ٣٩ الآية ٥، فاطر ٣٥، الآية ١٣، لقمان ٣١، الآية ٢٩.

(٢٦) يس ٣٦، الآية ٣٩.

(٢٧) الأنعام ٦ الآية ٩٦، الرحمن ٥٥، الآية ٥.

(٢٨) نوح ٧١، الآية ٩٦، يونس ١٠، الآية ٥.

(٢٩) العبارة لدارل بارت Darl Barth وهى ترد فى سياق علم الربوبية المسيحى وفى استعمالها شئ من التجوز انظر:

Ricoeur, P, Le Mal: **un déf iya la philosophie et a la théologie**, Genéve, Labor et Fides 1986, p. 34.

(٣٠) ديوان ابن خفاجة، ص ص ١٣٥ـ ١٣٦.

(٣١) الضبى، بغية الملتمس، مجريط، مطبع روخس١٨٨٤، ص ص ٢٠٢-٢٠٣.

(٣٢) Lacan. **Ecrits I paris**, ´ed du seuil, 1966 pp-97 (le stade du miroir comme formateur de la fonction du je)

(٣٣) لسان العرب، دار المعارف ٣/ ١٥٤٠ (مادة رأى) ولم أجده فى معجم فنسنك.

(٣٤) لاكان، كتابات، ص ١٣٢.

(٣٥) يرد هذا المفهوم فى: شكرى المبخوت: **جمالية الألفة: النص ومتقبله فى التراث النقدى**، تونس، بيت الحكمة ١٩٩٣ ص ص١٣٠ـ ١٣٧ وقد جعل الكاتب هذا المفهوم نسبيا فى الصفحات الموالية: «لم يكن عمود الشعر ـ باعتباره نظام قراءة يحدد معايير الجمال الأدبى ـ أفقا منغلقا تمام الانغلاق، ولكنه مثل مسار تفاعلت فيه ـ تدريجيا ـ التجارب الشعرية قديمها وحديثها» (١٣٧).

فما ليس منغلقا تمام الانغلاق مفتوح من وجهة نظرنا. وفى الفصل بين قراءة سكونية ترى الثوابت فى السنة الشعرية وقراءة زمنية تبين الحركية داخلها وتكون بمثابة نقيض الأطروحة للقراءة الأولى تكلف نحن اليوم فى غنى عنه

عروض ومتابعات

المصريون بين التاريخ والرواية

عرض: سمية رمضان*

يمثل كتاب سامية محرز (الكتاب المصريون بين التاريخ والرواية) الرد العملى على الكثير من التساؤلات التى تخص ... فى بلاد العالم الثالث وموقفه من التحديات المفروضة عليه، محليا وعالميا، فى مرحلة ما بعد الاستعمار، أو مرحلة الاستعمار المستتر. ويبشر الكتاب ببداية حقبة جديدة يرى فيها مثقف العالم الثالث نفسه فى دور مختلف عن الأجداد الذين تحملوا نير التنوير، فحملوا مشاعله تحت وطأة الانبهار بالغرب من منطلقات الإحساس بالدونية تجاهه، دون تطلع للتأثير فى مناخ الثقافة العالمية، وإن ظل ذلك حلم الكثيرين. أما الآن فقد اختلفت أمور كثيرة وأصبح واضحا أن تأثيرنا على المستوى العالمى ثقافيا بات أمرا ... خلال الحقبة القادمة، وأن ذلك سوف يكون على يد فئة من مثقفينا ـ يمثل إدوارد سعيد (الأب الروحى لها) أعلى نقطة فى إنجازها حتى الآن ـ لما تقدمه من حلول مبدعة للموقف المتناقض الذى يجد المثقف ابن العالم الثالث نفسه فيه أيا كانت ميوله السياسية بسبب ظروف تاريخية لم يكن له فيها يد، والتى بدأت تتبوأ مركز الجسر بين الحضارات والثقافات.

اختيار سامية محرز إذن الكتابة بالانجليزية فى مواضيع عربية (وهى التى تتقن الفرنسية أيضاً)، وكما هو حال عرب آخرين أمثال فدوى مالطى دوجلاس وفريال غزول، كمال أبى ديب وصبرى حافظ) يمثل منعطفا جديدا فى جدلية العلاقة بين الشرق والغرب، ينتقل بها من مستوى حوار الطرشان إلى مستوى الحوار الحقيقى، ويؤرخ لانتهاء فترة الوصاية التى فرضها الغرب على ثقافتنا، منذ أن «اكتشفنا»[١] (وهو الأمر الذى ترتب عليه اكتشافنا لأنفسنا من خلال عيون الغرب) بسبب هيمنته على وسائل المعرفة، وامتلاكه ختم المصداقية، وسلطة تهميش كل ما يقع خارج بؤرة مصالحه. أما الآن، فإن وجهة نظرنا فى ثقافتنا وآدابنا

* مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.

تصل إلى العالم من خلال أقلام عربية ـ أقدر ولا شك على تقييم إبداعات كتابنا بأى لغة ـ وذلك عن طريق لغة اختارها العالم تلقائيا بديلا عمليا عن حلم الاسبرانتو القديم، ألا وهى الإنجليزية. ومما يزيد من تأثير هذه الموجة الاستقلالية الجديدة فى عالمنا أن مثقف العالم الثالث، كاتب الإنجليزية، ليس صوتا يصرخ فى البرية، فهناك أصوات حرة فى الغرب تقف للمرة الأولى بلا ازدواجية إلى جانبه فى معركته الجديدة، له فيها سند العائلة الفكرية التى تضم أسماء لامعة، مثل نعوم تشومسكى وإدوارد سعيد وآخرين أصغر سنا أمثال تيموثى ميتشل وجوديث تاكر وفدوى مالطى دوجلاس. أى أن هوية مثل هذا الكاتب الجغرافية أصبحت لا تهم بالقدر الذى تهم هويته الفكرية القائمة على مبدأ التحرر من التبعية لخطاب السلطة الغربى الرسمى، فصارت اللغات الغربية ذاتها تستخدم لاستكمال الاستقلال السياسى بالاستقلال الفكرى، وهو القضية والهم الأكبر لكثير من مثقفى العالم الثالث فى «النظام الجديد». والمثير أيضاً أن تلك الهوية الفكرية الجديدة ـ وإن استمدت نظريتها من دريدا أو بارت أو تودوروف أو لوتمان ـ تطبق نظريات البنيوية والتفكيكية والسيميوطيقا بتصرف يثرى مجالات الأدب والثقافة والتاريخ فى عالم طمست «روايته»[٢] فى الوقت نفسه الذى تدنو بنا من حلول جديدة لأزمة المعنى المفتقد (الناتجة عن الإيغال فى الاهتمام بالشكل)، لأنها تعبير عن نظرة ثورية مستمدة من روح قضية بعينها، هى قضية المساواة بين الشعوب.

من هنا جاءت أهمية كتاب سامية محرز. فهو عمل من تلك الأعمال التى تشهدها الآونة الأخيرة وتثبت أحقية الناقد العربى فى التعليق على أدب أمته، وذلك دون أن يضرب عرض الحائط بما توصلت إليه النظرية النقدية الغربية، مستخدما لغة عالمية وبالتالى يضع «روايتنا» على قدم المساواة مع تلك «الرؤية» الأخرى لتاريخنا الثقافى والاجتماعى والأدبى التى همشت إنجازاتنا لامتلاكها لغة الخطاب المهيمن فعلاً ومجازاً، اقتصاديا وأدبيا. ويزيد من أبعاد الكتاب انتماء الكاتبة إلى هذه العائلة الفكرية التى وصفناها لتونا، والتى تعمل جاهدة على توفير الخلفية التاريخية والثقافية التى طالما ظهر الأدب العربى الحديث عاريا منها على ساحة العالمية[٣] فبدت نماذجه المترجمة كأنها إنجازات فردية واستثنائية لعدم وضوح اندراجها فى سياق متعارف على ثرائه. وفى اعتقادى أن جانبا مهما من هذا الكتاب ينبع من قدرة الكاتبة على ملء هذا الفراغ واستنطاق هذه الخلفية الثقافية الثرية، من خلال النصوص التى اختارتها، لإظهار ارتباط تلك النماذج بالسياقات الاجتماعية الثقافية والتاريخية المصرية، فيتنبه القارئ الأجنبى إلى أن تذوق مثل هذا الأدب يتطلب معرفة بسياقاته الواقعة خارج النص الحالى، وأن تلك الضرورة لا تعنى أنه أدب أقل جمالا أو قدرة على استلهام الحالة الإنسانية بقدر ما يعنى أن تجليات الحالة الإنسانية خارج نطاق التميز اليورو/ أمريكى لم تؤخذ فى الحسبان، إلا من منظور مصلحة الاستعمار الذى تحكم فى إملاء مبادئ الذوق العام لأمد طال. وتذكرنا محرز بذلك حين تقتبس من تيرى إيجلتون الكلمات الآتية:

> ليس الأمر وكأننا نملك حقائق معرفية من الممكن أن نشوهها عن طريق إطلاق الأحكام، أو بسبب اهتماماتنا بأشياء دون أخرى... ولكن الأمر الواضح هو أنه دون مصالح واهتمامات بعينها لا تكون لدينا معرفة أصلا... إن المصالح جزء لا يتجزأ مما نريد معرفته .

وكما أن ذلك يعد تلخيصا لموقف الغرب من آدابنا ـ كان إدوارد سعيد قد أفاض فى وصفه ـ فإنه أيضاً ينبهنا فى الوقت نفسه إلى ضرورة أخذ ما يقوله النقاد الغربيون بخصوص ثقافاتهم فى الاعتبار، كما تقول محرز، وينبهنا كذلك إلى أنه آن الآوان ليشارك الناقد العربى فى حركة النقد العالمية من خلال اهتمامه بمسألة التبعية الفكرية والاستعمار الثقافى، أو على حد قول الكاتبة:

> أن يتحرك ناقد الأدب العربى من التقليد إلى الخلق والإبداع، أن نقرأ ونتعرف المعرفة النظرية من العالم الأول ولكن وهذا هو الأهم ـ أن نهضمها ونناقشها ونفككها أيضاً[٤].

ومن هذا المنطلق وبهذا المفهوم، تبدأ محرز فى استلهام فوكو وسعيد إلى جانب كرستيفا وإيجلتون وبارت وجينيت

فى تحليل نصوص من كتابات نجيب محفوظ وجمال الغيطانى وصنع الله ابراهيم معبرة عن هدفها بأنه:

تضييق الفجوة بين ما هو تاريخى وما هو أدبى، الشخصى والجماعى، الجمالى وما ينبع من الإيديولوجية(٥).

وذلك فى إطار أطروحة واضحة وصريحة، ألا وهى أن الحدود الصارمة بين دراسة الأدب ودراسة التاريخ حدود واهية، كما تشهد كتابات نقاد الأدب أمثال جولدمان وجيمسون وإيجلتون وإدوارد سعيد من جهة، وكتابات المؤرخين من أمثال بول فين، وميشيل فوكو، ودومينيك لاكابرا من جهة أخرى. وتصل، استدلالا بهذه النماذج التى تذوب فيها الحدود بين النقد الأدبى والتحليل التاريخى، إلى نتيجة، مؤداها أن المؤرخ والأديب يشتركان فى هدف واحد هو تحويل الحياة أو الواقع إلى بنيات للمعنى، مما يشير إلى أن هؤلاء الكتاب ليس فى مقدورهم اتخاذ موقف محايد مما يسردون. فالمؤرخون ـ مثلهم مثل الروائيين ـ يصنعون عوالم قائمة بذاتها يقومون فيها بتقديم وتمثيل أفراد ومجموعات تتحكم فيها مساحة وزمن يخص هذه العوالم دون غيرها. وعلاقة الأدب بالتاريخ علاقة متشابكة ومتداخلة، علاقة إثراء متبادل يفيد منه المجتمع، وذلك لما يوفره الرواة المحدثون من ثقافة مضادة من خلال سرد مضاد يستنطق نقاط الصمت فى رواية التاريخ المصرى، على الأقل فى الروايات التى اختصها الكتاب.

ومن الواضح أن نجيب محفوظ يشكل الأرضية المطاطة التى تنطلق منها محرز فى دراستها الممتعة، فتخصص الفصلين الأول والثانى لتحليل علاقة كل من محفوظ وصنع الله إبراهيم بالسلطة، وطريقة كل منهما فى التعامل مع ما يعوق إنتاج النص الأدبى فى مناخ يتخذ الرقيب فيه صورة ضابط مباحث أمن الدولة. كما تستلهم محفوظ فى الحديث عن جمال الغيطانى والتأريخ للقاهرة، ثم تفرد له فصلا خاصا تحلل فيه رواية (يوم قتل الزعيم). إلا أن محفوظ يتوارى فى نهاية الكتاب الذى تختتمه محرز بدراسة مطولة لرواية صنع الله إبراهيم (ذات). والنصوص التى وقع عليها اختيار محرز للدراسة هى (تلك الرائحة) و (ذات) و (خطط الغيطانى) و (الزينى بركات) و (يوم قتل الزعيم).

وتتضح لنا أهمية اختيارات محرز عندما ندرك أن التحدى الملازم لفرضية الكتاب يكمن فى كيفية توفير سياق Context للنص Text العربى فى أقل مساحة ممكنة لموضوع النقد. فالناقد للأدب العربى بالإنجليزية يعلم تماما أنه يعمل وحده فى حقل التعريف بأدبه وخلفياته، بما أن عمله يقع على هامش الخطاب المسيطر عالميا، وأن الجهل بمادته مستشر فى العالم، وأنه يخوض معركته وحده دون مؤازرة وسائل الإعلام المهيمنة عالميا، بل إنه فى الواقع يعمل فى مواجهة هذه الوسائل ذاتها كى يستخلص مساحة «نصية» ينظر فيها بعين الاعتبار، ليس لحقل تخصصه فقط، ولكن لحركات ودوافع ووجدان وثقافة الشعوب التى يمثل هذا الأدب جزءاً من «روايتها»، أيضًا. ومن هنا كانت أهمية اختيار ماذا يقال، وبأى قدر من الإسهاب يقال؛ بمعنى أن ساهمة محرز مثلا يقع عليها، إلى جانب أعباء الكتابة الأخرى، عبء استنباط النقاط التى قد تكون بديهية للقارئ العربى، إلا أنها قد تقع فى ظلال الجهل بالنسبة إلى قارئ الإنجليزية، مثل مدى عمق الشرخ الذى تمثله هزيمة ٦٧ فى وجدان الشعب المصرى، أو أهمية الصحافة فى تطور اللغة والدور الذى لعبته فى نشر الأدب الحديث، أو تداعيات وتاريخ كلمة «خطط» على سبيل المثال. فإذا نجح الناقد فى التوصل إلى الموازنة المناسبة فى الاختيار الدقيق للنصوص المراد تحليلها وتوثيق صلة السياق التاريخى والثقافى بنظرية الأدب الحديثة، أصبح بإمكان النقد أن يكون خلاقا وإن لم يبتدع نظرية. وعليه، فإن تحليل محرز يبدأ فى تفكيك النص من حيث هو بديل لرواية التاريخ المسرودة من وجهة نظر السلطة. بمعنى أن الغيطانى ـ على سبيل المثال ـ حين يسعى، حسب تحليل محرز، إلى تقويض الحدود بين التاريخ والرواية فى روايته (خطط الغيطانى) إنما يفعل ذلك بهدف استنطاق مواضع الصمت فى التاريخ «الرسمى»؛ فيقدم لنا نصا يسعى إلى محاكاة جنس الخطط فى مظهره المألوف ولكن لغرض يختلف. إن خطط المقريزى وعلى مبارك تحيل (٦) الإقليم الموصوف (مصر) إلى سلطة بعينها (المماليك فى حالة المقريزى وأسرة محمد على عند على مبارك)، أما الغيطانى ◄

فيؤرخ للمدينة المعاصرة كى ينتقد السلطة المعاصرة من خلال بنية المدينة، ودلالات هذه البنية، وهو عكس هدف الخطة التقليدية. ومحرز تعقد مقارنات عدة بين محفوظ والغيطانى بوصفهما مؤرخين للمدينة (القاهرة)، إلا أن الفارق بينهما يكمن فى نظرها فى أن محفوظ يركز جهوده على الجماعى المستمر عبر الزمان، أما الغيطانى فيهتم أساسا بلحظات تكرار الانشطار فى ذات هذا الجماعى، والنتيجة فى الحالتين هى شحذ الوعى. إن نجيب محفوظ يوفر للذاكرة الجماعية المعرفة اللازمة ويعطيها صوته مما ينتج عنه رواية بديلة لرواية السلطة. (يوم قتل الزعيم) مثلا رواية تدور حول المتغيرات التى نجمت عن سياسة الانفتاح مما أدى فى النهاية إلى مقتل السادات، أى أنها ليست رواية عن مقتل السادات وإنما هى رواية تؤرخ لمصر فى عهد السادات، وتوفر للقارئ قراءة فى خطاب السلطة تختلف عما كانت السلطة تروجه عن نفسها، وعن تاريخ مصر الحديث، وذلك فى سبيل خلق وعى مضاد يشحذ الذاكرة الجماعية وينبهها إلى كذب الراوى الآخر. فمن القائل مثلا بفشل ثورة ١٩؟ إلا أن ذلك لا يعنى أن العلاقة الجدلية بين راوى الذاكرة الجماعية وراوى السلطة تنتهى عند هذه النقطة؛ فالراوى الآخر لن يتخلى عن روايته الكاذبة، وبالتالى فإن الروايتين الرسمية والمضادة، مستمرتان.

أما (الزينى بركات) للغيطانى فتعتبرها محرز مثلاً لما تسميه «استراتيجية السرد ضد السلطة». وذلك لأن الرواية تتخذ من الحقبة بين ١٥٠٧ و ١٥١٨ مثالا لواقع ٦٧ وما قبلها، وترسم حال الدولة البوليسية قبيل دخول الأتراك عن طريق بنية سردية تحاكى تاريخ ابن إياس، فتخلق بذلك ما سماه جيرارد جينيت «النصية العالية» hypertextuality، وهى العلاقة التى تصل نص ما يسميه جينيت النص العالى hypertext بنص سابق عليه، وهو ما يسمى بالنص المنخفض hypotext. والنصية العالية علاقة تعمل على مستويين: مستوى المحاكاة الساخرة parody ومستوى «الباستيش» (المقابسة) وهو استعمال أكثر من عنصر فى خلق صورة ما.

وينحو الغيطانى إلى محاكاة أسلوب ابن إياس كما يستغل المقابلات juxtaposition، حيث يقدم أسلوباً خطابيا فى مقابل أسلوب آخر بغرض المراوغة، وذلك فى سبيل نقد السلطة دون مواجهتها مباشرة. فهو يخلق عالم يضاهى تاريخ ١٩٦٧ ووقائعها، من سيطرة الدولة البوليسية والتعتيم على الهزيمة وشخصية عبد الناصر المثيرة للتساؤلات، ويستقى هذا العالم من تاريخ غزو الأتراك لمصر وانهزام قنصوة الغورى، باستعمال لغة ذاك العصر. أما (ذات) التى تخصصها الكاتبة بالفصل الأخير، فهى رواية تعيد عن طريق الكولاج تأثير أخبار الصحف ــ التى تسميها محرز التاريخ الرسمى المعاصر ــ على شخوص الرواية، وبذا تخلق علاقة مباشرة بين رواية السلطة والناس العاديين. إلا أن (ذات) تثير اهتمامنا أيضًا بسبب اختلاف علاقتها بالسلطة عن علاقة (تلك الرائحة) مثلا، التى يحكى خط سير نشرها جزءا من تاريخ حظر التعبير، سواء كان ذلك بسبب اختلاف الكاتب إيديولوجيا مع السلطة، أو لأن ما كتب يخدش الذوق العام!؛ فـ (ذات) كانت مرشحة للفوز بالجائزة التى حصل عليها فى النهاية عبد الفتاح الجمل عن (محب) فى معرض كتاب القاهرة الدولى الأخير. وتعلق محرز على ذلك بأنه يبدو أن مساحة ما أفسحت أخيرا للإبداع السردى الذى كانت السلطة تعتبره جزءاً لا يتجزأ من اهتماماتها، بدليل ما حدث لـ (تلك الرائحة) فى الستينيات. ومحرز لا تعمم تحليلها، للنصوص التى اختارتها، على الكتابة التى لا تتخذ من الرواية الرسمية للتاريخ «فعلا عليها رده». ولكن لا يسعنا هنا إلا التساؤل مع الكاتبة عن مدى تميز مثل هذه الأعمال الأخرى، وإن كان الإبداع يتأثر سلبيا بمناخ سياسى أكثر تسامحا، وهل يعنى ذلك اختلاف نظرة المبدع فى العالم الثالث إلى دوره السردى عن مثيله فى العالم الأول؟

وهى الأسئلة الكامنة وراء فكرة الكتاب الأساسية، الدافعة إلى توجهاته. وقد يبدو أحيانا للقارئ أن محرز تشرد عن أطروحتها التى تدور كما سبق حول دور الروائى المصرى المعاصر بوصفه مؤرخًا نقيضًا للسلطة، وخطابه نقيضًا لخطابها، وهو ما يلفت نظرنا إليه إبراهيم فتحى فى عرضه المكثف المتكامل للكتاب فى «أخبار الأدب» (٩٤/٤/١٠). إلا أن ما يبدو شروداً قد يكون السبب فيه أن فصول الكتاب كانت قد كتبت على هيئة مقالات على مدى ثمانى سنوات

ثم جمعت، وبالتالى فإن لكل مقالة مدخلاً يختلف عن الأخريات فى الكثير. ولكن مما لا شك فيه أن محرز كانت تكتب من المنطلقات ذاتها طوال الوقت، وأن رؤيتها كانت واحدة طوال الوقت، وأن الشيء اليسير جدا من التحقيق كان ليتلافى نقل الشعور أحياناً للقارئ بأن ما يقرأ هو مقالات كتبت متفرقة وليس كتابا كتب بشكل إجمالى.

الهوامش:

(١) بمعنى درسنا من وجهة نظره ومن منطلق مصالحه كمستعمر. انظر فى تلك القضية كتاب إدوارد سعيد: الاستشراق.

(٢) هنا بمعنى version وإن لم ينتف عنها معنى narrative فى الوقت، ذاته هى القضية التى تمثل أحد محاور كتاب إدوارد سعيد الأخير (الثقافة والإمبريالية).

(٣) انظر على سبيل المثال خطاب نجيب محفوظ عند تسلمه جائزة نوبل الذى يعرف فيه الكاتب (وإن اضطر للإيجاز الشديد) العالم بينابيع ثقافته ويسوق مثالين أحدهما من مصر الفرعونية والآخر من التاريخ الاسلامى ليثبت احترام المسلمين للكتب.

(٤) S. Mehrez. **Egyptian Writers Between History and Fiction**. AUC Press. Cairo: 1994. p.

(٥) **ibid.**

(٦) بمعنى أنها أعمال كتبت بإيعاز من السلطة وبالتالى فهى جزء لا يتجزأ من خطاب السلطة.

ابن رشد والتراث العقلانى فى الشرق والغرب

عرض مجلة ألف [عدد ١٦ سنة ١٩٩٦م]

هالة فؤاد*

هناك كثرة من القراءات المنهجية المتنوعة التى تناولت النصوص التراثية حتى الآن، ولكن البحث والحفر المعرفى فى أعماق هذه النصوص، يكشف لنا عن مدى جهلنا بها، ومدى ثراء هذه النصوص وبكارتها.

كانت هذه هى النتيجة النهائية التى تيقنت منها بعد أن قرأت هذا العدد الجاد المتميز من مجلة «ألف» عن «ابن رشد»؛ إذ يمثل هذا المفكر ذو الوجوه المتعددة نموذجا مكثفا للإشكال التراثى من حيث صياغته لنص مفتوح على احتمالات القراءات المتنوعة، شديدة الاختلاف والتباين. ولقد أثارت الدراسات التى تضمنها العدد العديد من القضايا الخلافية حول ابن رشد من زوايا منهجية متنوعة وجديدة. وسنحاول تصنيف هذه الدراسات كما يلى:

أولا: دراسات ركزت على البعد الإيديولوجى، إذ اهتمت بالعلاقة ذات الطابع الإشكالى لابن رشد بسياقه السياسى/ الاجتماعى/ العقائدى/ الثقافى. وقد تجاوبت هذه الدراسات فيما بينها بصورة لافتة، مؤكدة البعد الأصولى فى فكر ابن رشد، ودوره الفعال فى تأسيس خطاب سلطوى يكرس قيم الدولة الموحدية صاحبة المشروع الأصولى الوحدوى. إن الدراسات جميعا تنطلق من محاولة إعادة النظر فى المسلمات الشائعة حول مدى عقلانية فلسفة ابن رشد وتنويريتها، وما يترتب عليها من استدعاء إيديولوجى له بوصفه النموذج العقلانى الفذ القادر على مواجهة المد الأصولى. إنها ليست محاولة لهدم هذه التصورات بقدر ما هى محاولة لإعادة إنتاج فهم حقيقى لتراثنا، ومن ثم أنفسنا وواقعنا. وسنضيف إلى هذه الدراسات دراسة تركز على البعد الإيديولوجى لا فى الخطاب الرشدى، ولكن فى قراءات الرشديين العرب المعاصرين له.

* قسم الفلسفة، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

ثانيا: دراسات ركزت على علاقات النص الرشدى بالغرب الوسيط/ الحديث/ المعاصر، وهو الأمر الذى يدخلنا فى منطقة شديدة الخطورة والغواية؛ إذ قد تنزلق خطى الباحث فيقع فى الممارسة المنهجية العقيمة لنظرية (التأثر والتأثير)، تلك النظرية الاستشراقية الثاوية. أو أن يتسلح بوعى منهجى ناضج قادر على الخوض فى هذه المقارنات دون إغفال التباينات الأساسية بين السياقات الحضارية موضع المقارنة، مما يؤدى لإنتاج فهم عميق للموضوعات المقارنة، ولطبيعة العلاقة الجدلية القائمة بينهما.

واللافت فى هذه الدراسات، بشكل عام، هو محاولة بعث ابن رشد بوصفه إمكانا خصباً للتواصل والتلاقح الثقافى بين الشرق والغرب، لكن من منطلق سيطرة المعايير والمفاهيم الغربية الحديثة والمعاصرة.

ثالثا: دراسات ركزت على البعد المعرفى، وتوقفت عند النص الرشدى وتفاصيله، والحلول التى طرحها للمشكلات الفقهية والعلمية. ويمكننا أن ندرج فى هذا السياق دراسة متفردة حاولت تحليل علاقة الخطاب الرشدى بالخطاب الصوفى ممثلا فى ابن عربى.

ولنبدأ بالعرض لكل مجموعة على حدة، مفردين لكل مقال حيزا خاصا به.

* *

دراسات المجموعة الأولى (البعد الإيديولوجى)

المقال الأول

نصر أبو زيد «خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض»

وأول ما يلفتنا فى هذا المقال هو التمهيد؛ إذ يقدم الباحث تحليلا مهما وموجزا لطبيعة الأزمة التى يعانيها المفكر المجدد حين يصطدم بالطبيعة المعرفية الثابتة لبنية الوعى التقليدى، مناقشا كيفية تشكل هذه البنية، واكتساب مكوناتها الفكرية سمات القداسة والثبات العقيدى عبر التكرار والترديد الدائم لها. إنه الأمر الذى يجعل أية محاولة لمناقشتها مساسا بقداستها، واصطداما عنيفا بأنصارها التقليديين الذين يمارسون سطوتهم باسم الدفاع عن العقيدة، والكيان الاجتماعى ضد الأفكار الجديدة الهدامة. إن النتيجة النهائية لهذا الصراع هى الاغتيال الحقيقى، وليس المجازى، للمفكر المجدد وأفكاره، بمعنى سلب الحياة والقضاء على الحضور، والإقصاء لكون آخر.

وحتى لايقع المفكر المجدد تحت وطأة ضغط الخطاب التقليدى النقيض، فيضطر من أجل الدفاع عن نفسه وأفكاره إلى إنتاج خطاب مهادن له طابع سياسى نفعى ردئ ينطوى على التراجع والاستسلام. فإن الحل الوحيد لمواجهة هذا المأزق هو «المواجهة المعرفية»، أو كما قال الشيخ أمين الخولى «قتل القديم بحثا»؛ إذ يرى الباحث الدعوة المتضمنة فى هذا القول أساسا لكل تجديد، وهى تعنى لديه البحث التحليلى النقدى للأفكار والمسلمات القديمة، للكشف عن جذورها وفحص دلالاتها فى سياق تكونها التاريخى والاجتماعى، مما يزيل عنها سمت القداسة، ويردها إلى أصولها بوصفها أفكارا لاعقائد، وهو ما يعنى إمكان مناقشتها على أرضية عقلية محضة.

وينطلق الباحث من هذا التمهيد النظرى إلى الدرس التطبيقى؛ حيث يتجلى ابن رشد بوصفه نموذجا مجسداً للمفكر المجدد الواقع تحت وطأة ضغوط الخطاب النقيض (الخطاب الغزالى)، وحيث يشكل الصراع بين الخطابين حلقة من حلقات الصراع الدائم بين القديم والجديد أو المركز والهامش فى الحضارة العربية الإسلامية.

وتتبنى قراءة الباحث الخاصة لابن رشد من سؤالين أساسيين:

السؤال الأول: - إلى أى مدى مارس وعى ابن رشد بهامشيته أو بالأحرى بهامشية الفلسفة دورا فى صياغة خطاب رشدى متهافت قدم من خلاله بعض الترضيات أو التنازلات لحساب الخطاب الغزالى النقيض (خطاب المركز) أثناء انخراطه السجالى معه؟

السؤال الثانى: كيف مارس الخطاب الغزالى المركزى ضغوطه على خطاب ابن رشد، ثم كيف مارس الخطاب الرشدى الهامشى فعاليته تحت وطأة تلك الضغوط مسفرا عن

أوجه تهافته، واقعا فى شراك الخطاب الغزالى بينما أراد أن يتصدى له؟

ويجيب الباحث عن سؤاله الأول مؤكدا أن وعى ابن رشد بحالة التهميش التى تعانيها الفلسفة هو الذى دفعه إلى الجمع التركيبى بين علوم الأوائل وعلوم الشريعة أملا فى تجاوز هذه الحالة والتحرك إلى الاقتراب من دائرة المركز. وهنا بالتحديد يكمن تهافت الخطاب الرشدى.

وإذ ينتقل الباحث للإجابة عن سؤاله الثانى، فإنه يتعرض لمظاهر التهافت فى الخطاب الرشدى من خلال طرحه الخطوط العريضة المميزة للخطاب الغزالى، مبينا كيف مارس هذا الخطاب ضغوطه على ابن رشد حتى دفعه إلى إخراج كتبه الأخيرة لمواجهة التحديات التى طرحها عليه. ولعل أهم ما فى هذا الطرح إبراز الباحث الكيفية التى أسس بها الغزالى مركزية خطابه داخل الثقافة الإسلامية، والتى تحققت له خلال بنيته المزدوجة ما بين الشق الأشعرى الذى يكرس قيم السلطة ويبرر هيمنتها إيديولوجيا، من جانب، والشق الصوفى ببعديه السنى والغنوصى، الذى يقدم للعامة عزاءً تجابه به سطوة السلطة. أضف إلى ذلك تأسيسه الوسطية فى الفكر الدينى، وهى الوسطية التى توحدت مع الدين الإسلامى نفسه. لقد مكنت هذه السمات لسيطرة الخطاب الغزالى شرقا وغربا بتجليات ودرجات متفاوتة.

وإذ يؤكد الباحث حضور الخطاب الغزالى عبر العامة والفقهاء فى بيئة ابن رشد، يبدأ فى رصد مظاهر تهافت الخطاب الرشدى، التى تبدو جلية فى موقف ابن رشد النقدى من المتكلمين، مهاجما منهجهم الجدلى فى تأويل الشريعة، وإشاعتهم تأويلاتهم، مما أدى للفرقة وتكفير الناس بعضهم بعضا. هنا بالضبط يكمن الخطر الذى حاول خطاب ابن رشد أن يتصدى له من خلال حكره معرفة التأويل الحق للشريعة على أهل البرهان. إن ما يقترحه ابن رشد هومكمن التهافت فى خطابه، إذ يقع فى شراك المفهوم المعرفى الغزالى (المضنون به على غير أهله)، وهو ما يعنى التمييز المعرفى بين العامة والخاصة، وحرمان العامة حقهم الطبيعى فى معرفة المعانى الحقيقية لشريعتهم. ورغم الفروق المعرفية الأساسية بين التقسيم الغزالى، والتقسيم الرشدى، ورغم وعى ابن رشد بالبعد الاكتسابى فى المعرفة، فإنه بدلا من أن يدعو إلى إشاعة البرهان كى يتصدى للجدل، يصر على إبقاء الوضع كما هو عليه فى قضايا التأويل، بمعنى أن تظل كل طبقة معرفية (الخطابيون/ الجدليون/ البرهانيون) مرتبطة بأدلتها الخاصة بها، لاتتجاوزها إلى ما هو أرقى من قدراتها المعرفية. إنه الحل الذى يراه الباحث توفيقيا وسطيا إلى حد كبير. مع ملاحظة الفرق بين وسطية الغزالى التى تشكلت داخل نظام معرفى يبدأ من النص متجها إلى العالم، ووسطية ابن رشد التى تشكلت فى نظام معرفى عكسى.

ويتوقف الباحث، أخيرا، عند التأسيس الرشدى لمشروعية التأويل على أساس فقهى مكين، ومشروعية النظر الفلسفى على الأوامر القرآنية بالنظر والتدبر فى الكون. إنه التأسيس الذى ينبنى عليه القطع الرشدى بأن كل ما ورد فى ظاهر الشرع مخالفا للبرهان يقبل التأويل على قانون اللسان العربى. ويرى الباحث أن مفهوم التأويل الذى يطرحه ابن رشد يجعله يتواصل مع المتكلمين أكثر مما يتناقض معهم، خاصة المعتزلة الذين يعد ابن رشد امتدادا عميقا لهم من وجهة نظر الباحث.

وأخيرا، يخلص الباحث إلى أن سعى ابن رشد للانزياح من موقع الهامش فرض عليه التنازلات والترضيات التى عمقت هامشيته، وكرست ـ بشكل غير مباشر ـ مركزية الغزالى.

* * *

المقال الثانى

زينب الخضيرى «ابن رشد بين التعددية والوحدانية»

تفاجئنا الباحثة فى هذا المقال ببداية طريفة؛ إذ تبدأ بنقدها لذاتها طارحة المفارقة فى تطور رؤيتها لابن رشد ما بين الرؤية الكلاسيكية له، بوصفه مفكرا عقلانيا متعاليا على كل مكونات الواقع وحدوده الزمانية والمكانية، إلى رؤيتها الجديدة له بوصفه مفكرا إصلاحيا لايمكن فهم مذهبه الضخم المحكم إلا إذا وضع فى سياقه التاريخى السياسى الفكرى/ العقائدى.

وتتبنى الباحثة وجهة النظر القائلة إن ابن رشد كان له مشروعان فلسفيان ربطت بينهما مرحلة انتقالية هى المرحلة الغزالية (!!). أما المشروع الأول فهو تجميعى خلا من كل رؤية خاصة، ووقف عند حدود المعرفة الضرورية، وآمن بالتعددية، فى حين سعى المشروع الثانى إلى نفى التعددية، وتأسيس الوحدة الفكرية المطلقة لحساب السيطرة الأرسطية على الساحة الفكرية. وتعد المرحلة الغزالية (وهى مرحلة فصل المقال، مناهج الأدلة، تهافت التهافت) هى المرحلة التى مهدت لهذه النقلة اللافتة.

تفسر الباحثة هذا التطور بوصفه نتاجا لتأثر ابن رشد بعقيدة ابن تومرت مؤسس الدولة الموحدية؛ إذ نقل مفهوم التوحيد من المجال العقائدى إلى المجالات الأخرى كافة. وتتركز الآليات التى استخدمها ابن رشد لتحقيق مشروعه النهائى وحدانى التوجه والغاية فى آليتين:

١ ـ آلية الفصل بين المجالات لتمييز صاحب السيادة الوحيد فى كل مجال، وهو الفصل المطلق بين طرفى الثنائية إذ لاثالث بينهما، ولا علاقة جدلية من أى نوع. ونموذجه الأثير فى هذا: الفصل بين الدين والفلسفة؛ بين العامة وأهل البرهان، وتصفية الدخيل الثالث بينهما (المتكلمين أهل الجدل).

٢ ـ أما الآلية الثانية، فهى مترتبة بالضرورة على الأولى، إذ إنها تقوم على تصفية وجود كل إنجازات الفكر الكلامى والفلسفى السابق عليه لإفساح الطريق للسيادة الأرسطية المطلقة، ممثلة فى نظرية البرهان أصل اليقين الشرعى الفلسفى. إنها الغاية التى سعى ابن رشد لتحقيقها من خلال هجومه العنيف على كل من المتكلمين (خاصة الأشاعرة وإمامهم الغزالى)، والفلاسفة (خاصة ابن سينا والفارابى)، متهما كليهما بتشويه كل من العقيدة والفلسفة، مما بذر الخلاف وآليات التكفير فى المجتمع. ومن خلال هذه القراءة الجديدة للفكر الرشدى ترى الباحثة أن ما خلص إليه ابن رشد هو أن رسالته الحقة هى هدم هذا التراث المشوه من أجل بناء فكر جديد يقدم أرسطو الحقيقى بوصفه رمزاً لوحدة اليقين الفكرى، والاجتماعى والسياسى.

وتنهى الباحثة مقالها نهاية مفتوحة بإثارة العديد من التساؤلات حول علاقة ابن رشد بالعقيدة التومرتية المهدية، ودلالة حدث تكليفه السلطوى بشرح أرسطو، وأسرار علاقته المعقدة بالغزالى؟! وهى التساؤلات التى ستتعدد محاولات الإجابة عنها عبر البحوث التالية.

المقال الثالث:

عبدالمجيد الصغير«إشكالية استمرار الدرس الفلسفى حول أثر الغزالى فى المدرسة الرشدية بالمغرب»

يتجاوب هذا المقال مع المقالين السابقين من زاويتين:

١ ـ العلاقة الوطيدة بين المشروع الرشدى والمشروع الموحدى.

٢ ـ الهاجس الغزالى لا فى الخطاب الرشدى بل فى المدرسة الرشدية بالمغرب، وممثلها الأول ابن طملوس.

ويتناول البحث إشكال انحسار الممارسة الفلسفية الرشدية فى الغرب الإسلامى، مؤكدا أن المدخل الأساسى لفهم هذه الظاهرة يتبلور من خلال تتبع جدلية العلاقة بين الفلسفى والتاريخى فى الفكر الفلسفى فى الغرب الإسلامى. ومن هنا، يتوقف الباحث عند علاقة المشروع الرشدى بالمشروع الموحدى؛ إذ يتجلى الآخر منعكسا فى مرآة المشروع الرشدى الإصلاحى الداعى إلى العودة إلى الأصول (فى كل من الشريعة والفلسفة)، وتوحيد العقائد، وتجاوز فقه الفروع المالكى إلى فقه الأصول الواحدة، والهجوم على التأويلات الكلامية المتباينة للشريعة التى زرعت الشقاق والفرقة، سعيا لتوحيد الأمة شرقا وغربا تحت راية الحاكم الموحدى السنى. إن تبنى ابن رشد للمشروع الموحدى عبر مؤلفاته الأساسية هو الذى أعطاه حق الصدارة فى عصر الخليفة يعقوب المنصور، غير أن ابن رشد باقتحام آفاق التأويل بذر الفرقة فى عمق المشروع الوحدوى، مما أدى إلى انقلاب الخليفة عليه، وإقصائه.

ومن هذه النهاية الرشدية، ينبثق ابن طملوس ليقدم الصياغة السنية المواتية للمشروع الموحدى، معلنا خروجه الصريح على أستاذه ابن رشد، مستدعيا الغزالى، بوصفه

نموذجا إصلاحيا، من خلال بلورة جهده المعجز من وجهة نظر ابن طملوس فى نسج علم المنطق فى علوم الإسلام، وهو السبيل الوحيد لضبط وحدة القول الشرعى. بل إنه السبيل الوحيد الممكن لاتصال الحكمة بالشريعة، ولاسبيل غيره. وهو ما يعنى التحرك الكامل فى مجال الغزالى؛ حيث الفصل بين الحكمة اليونانية، والمنطق بوصفه صناعة إنسانية كلية، وجعله مدخلا للشريعة، بل لأهم علومها: علم أصول الفقه. ويتساءل الباحث: «ولم لايكون هذا التصور هو التصور الموحدى المنصورى الذى رفع شعار الرجوع للأصول، وليس كعلم الأصول الممهد له بصناعة المنطق، علم يصلح لفهم الشريعة وأصولها والاجتهاد فيها؟».

وهكذا انزرع الغزالى فى قلب التقليد الفلسفى الرشدى عبر جهود ابن طملوس وتدعيم السياسة الموحدية، فانحسرت الفلسفة انحسارها الأخير. ولعل الأبحاث السالفة تبرز حدوث هذا التغلغل الغزالى وتؤكده منذ ابن رشد نفسه، وتدعمها فى هذا جهود عدة رصينة، كمحاولة العلوى فى كتابه (المتن الرشدى)، على سبيل المثال.

المقال الرابع:

على مبروك«الانكسار المراوغ للعقلانية من ابن رشد إلى ابن خلدون»

وتواصل الأبحاث استفزازنا لاستئناف مسيرة السؤال. والسؤال هذه المرة عن عوائق إنتاج النصوص الرشدية فى الثقافة العربية الإسلامية، من جهة، وعن مدى إنتاجها حقا فى سياق العقلانية الأوروبية الحديثة، من جهة أخرى.

يطرح الباحث الإجابة السائدة عن هذا السؤال مختبرا مدى صحتها؛ إذ يقال دوما إن التسلط بشكليه ـ الدينى والسياسى ـ هما أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية فى الثقافة العربية الإسلامية. وتثير هذه الإجابة التساؤل عن إمكان أن يكون التسلط عائقا فى سياق وحافزا فى سياق آخر؛ حيث لم يكن التسلط عائقا بقدر ما كان أحد عوامل تبلور العقلانية فى السياق الأوروبى. وذلك حيث تبدو العقلانية فى جوهرها صيرورة تحرر من كل ضروب القسر والإخضاع الخارجى. أو بمعنى آخر فإن العقلانية التى لاتبنى نفسها فى قلب معركة حقيقية مع كل نقائضها، تكون عقلانية هشة مصطنعة تترك الميدان عند أول مواجهة. وربما كان هذا هو جوهر ما حدث للعقلانية الرشدية. ويرى الباحث أن إصرار العقلانيين العرب المعاصرين على جعل التسلط أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية، إنما هو تبرير لإخفاقهم، وتبرئة لعقلانيتهم من أى قصور ذاتى. ورغم وجاهة الطرح، واتفاقنا معه بشكل عام، فإننا نتساءل عن مدى صحة هذه الأحكام شديدة العمومية؟

وفى إجابة الباحث عن سؤاله الثانى حول مدى إنتاج الرشدية حقا فى العقلانية الأوروبية الحديثة، يرفض هذا الزعم، مؤكداً القطيعة المعرفية بين الفلسفة المدرسية الوسيطة، والفلسفة الحديثة الرافضة للفلسفة الأرسطية، موجها نقدا حاداً لدعاة العقلانية العربية المعاصرة الذين يزعمون هذا التواجد الرشدى من أجل تبرير سعيهم الراهن لنقل المشروع الثقافى الغربى باعتباره مجرد ترجمة للحدوس الأصلية لابن رشد.

ومن منطلق هذا النقد، يحدد الباحث نقطة البدء فى السعى إلى إنتاج وعى معرفى بعوائق إنتاج الرشدية انطلاقا من ملاحظة الارتباط الحاسم للخطاب الرشدى بالسلطة بوصفه خطاب دولة لاخطاب مجتمع. وتتأتى هذه الوضعية من كون هذا الخطاب قد تبلور من أصول مستعارة، وهو ما يتطلب دعم السلطة حتى لايكون مصيره الإخفاق. والدعم السلطوى لخطاب ما يتطلب خضوعه المطلق لها، (ترى هل يصح هذا الحكم بإطلاقه فى ظل العلاقة الجدلية المعقدة والمراوغة بين السلطة والخطاب الثقافى، فى الحضارة الإسلامية، حتى لوكان منتجا فى ظلها؟)، وهو الخضوع الذى انعكس بقوة على طبيعة البناء الباطنى الخاص للخطاب الرشدى، خاصة فى نظرية التأويل التى تنبنى بأسرها على الانقسام والتراتب الهيراركى الذى يكرس قيم السلطة. ويرى الباحث أن هذه النظرية تكرس الانقسام البشرى المعرفى بوصفه انقساما طبيعيا سكونيا تجاوريا، لا تاريخيا حركيا، مما يجعل أى تأويل ينبنى عليها فاقداً لجوهره الإنسانى والتاريخى. إنه التصور الذى يكرس الهيراركية معرفيا؛ حيث يستبدل ثنائية القامع/ المقموع، بالعارف / المعروف، مؤكدا

هيمنة أهل التأويل والمعرفة على الجمهور حماية لهم من الضياع والهلاك. وهكذا تؤدى هذه الممارسة إلى ضرب من التسلط والاستبداد المعرفى الذى هو فى العمق أحد أهم أقنعة الاستبداد السياسى؛ حينئذ لن يصبح ابن رشد ضحية للاستبداد بل أحد روافده. ومما يثير انتباهنا فى تحليل الباحث نظرية التأويل الرشدى نقده تصورها للنص بوصفه بنية مغلقة على نفسها ذات دلالات سكونية ومتجاورة، مما يهدد وحدته، بل يلغيه ويفقده إمكانات التأويل المفتوح. وهو النقد المنطلق من معايير الهيرمينيوطيقا المعاصرة، مما يوقع الباحث فى تناقض مع احترامه للسياق التاريخى والمعرفى لابن رشد.

ويواصل الباحث تفجيره لمزاعم الخطاب الرشدى، مؤكدا خضوعه لتوجيه الخطاب الأكثر تسلطاً فى الثقافة الإسلامية، وهو الخطاب الأشعرى الذى تبلورت داخله الممارسات المعرفية الاستبدادية أول ما تبلورت. وهو ما يعنى أن العقلانية التى اتخذت الأشعرية قناعا لها لتحقيق فاعليتها، استحالت هى نفسها إلى مجرد قناع للأشعرية، وهو ما ستكتمل به دائرة الانكسار العقلانى عند ابن خلدون.

ويقدم الباحث قراءة مناقضة تماما للقراءات الشائعة لابن خلدون، وهى القراءة الأكثر علمية من وجهة نظره؛ حيث تضعه داخل سياقه التاريخى وأفقه المعرفى، ولا تجتزئه أو تحاسبه بمعايير عصرنا. وترى هذه القراءة أن ابن خلدون لم يقم بعمل قطيعة مع النظام المعرفى الأشعرى السائد فى عصره، وإنما هو مجرد نغمة مائزة داخل هذا النظام؛ إذ تتسرب البنية الأشعرية داخل النص الخلدونى من خلال جملة الآليات التى تنتظم التصور الأشعرى للتاريخ، وأهمها آليات التدهور، ونمذجة اللحظة المثال التى يتبدى منها التدهور.

والتدهور عند ابن خلدون حتمى طبيعى، مما يجعل التاريخ مجرد إطار تتحقق فيه الدورة الطبيعية المتكررة نفسها للسقوط والتدهور، وهو ما يعنى إلغاء فاعلية الجماعة الإنسانية فى صنع تقدمها وتطورها. إن هذه الحتمية التى تدرج البشرى فى الطبيعى تنتهى بنا إلى أن الله هوخالق طبائع العمران على الحقيقة، وهو ما ينحو بنا نحو نظرية الكسب الأشعرى. غير أن موضوعها هذه المرة هو العمران لا الأفعال. بل إن ابن خلدون يسعى بدوره لنمذجة اللحظة المثال التى يبتدئ منها التاريخ فى التجربة الإسلامية مستثنيا فترة النبوة والخلافة من مفهوم العصبية الأثير لديه.

وهذا كله لاينفى تميز ابن خلدون داخل النسق الأشعرى بالبعد الواقعى التجريبى فى تحليله لطبائع العمران، غير أن هذا التميز نفسه هو ما أتاح للأشعرية قناعا عقلانيا مراوغا ثبت وجوده تاريخيا، وأكمل دورة انكسار العقلانية إلى وقتنا هذا.

المقال الخامس

آنكى فون كوغيلفين

«دعوة للعقلانية: الرشديون العرب فى القرن العشرين»

يمثل هذا المقال نموذجا لقراءة الآخر لا لتراثنا، بل لقراءتنا المعاصرة لهذا التراث، وتقييم لهذه القراءة. وترى الباحثة أن الدافع الأساسى وراء اهتمام المفكرين العرب المعاصرين بإعادة قراءة ابن رشد وإحيائه هو البحث عن حل لمأزق انهيار الثقافة العربية المعاصرة فى التراث العقلانى الذى يتصور هؤلاء المفكرون أن غيابه وانهزامه أمام الأصولية هو السبب فى هذا الانهيار الثقافى. كذلك، فإن استدعاء الحل التراثى يحمى الأمة من فقدان هويتها فى ظل المد الغربى المعاصر. وتقسم الباحثة الرشديين العرب المعاصرين إلى تيارين: تيار رشدى يسعى إلى استعادة حركة التنوير الأدبى، ومن ثم يقرأ ابن رشد العلمانى المادى صاحب النقد العقلى، ومؤسس قيم التسامح الدينى (فرح أنطون)، وتيار رشدى إسلامى يسعى إلى إحياء التيار العقلى الإسلامى، ومن ثم يقرأ ابن رشد الفقيه المسلم، الفيلسوف الموفق بين العقل والإيمان (محمد عبده). ومن هذين التيارين تنبثق أغلب التنويعات القرائية التالية، وتعرض الباحثة بالنقد والتحليل لبعض من هذه القراءات الأساسية، ندرجها فيما يلى:

قراءة محمود قاسم: وهى قراءة تبرز ابن رشد بوصفه امتدادا للعقلانية الإسلامية المحصورة لدى القارئ فى المعتزلة

والكندى والغزالى، وهو ما يعنى اتساق ابن رشد مع العقائد الإسلامية الأساسية، كخلق العالم وخلود الأرواح الفردية. بل إن «قاسم» يؤكد جعل ابن رشد الفلسفة خادمة للدين.

قراءة محمد عمارة: وهى قراءة تنطلق من الاهتمام بالدور السياسى الذى سيلعبه الإسلام فى المستقبل العربى من أجل مواجهة المد الغربى. وعمارة يرى ابن رشد مؤهلا لتقديم صياغة عقلية مادية دينية ذات طابع تاريخى وعملى لتحقيق هذا التواجد الإسلامى المستقبلى، من خلال توظيف تصوراته حول علاقة الفلسفة بالدين، ونظريته فى التأويل العقلى للقرآن، وأعجوبته الكبرى (نظرية الخلق المتجدد).

قراءة عابد الجابرى: ويصوغ الجابرى فلسفة ابن رشد بوصفها الفلسفة العقلانية التى حققت القطيعة المعرفية النهائية مع الفكر المشرقى الكلامى والفلسفى ذى الطابع الغنوصى. ويؤكد اعتماد ابن رشد فى تأسيسه لبنائه الفلسفى على الأصول الثقافية فى الغرب الإسلامى وأهمها الثورة الثقافية الموحدية أو التراث المنطقى الرياضى منذ ابن باجة، وهى الأصول التى تتبدى واضحة فى فصله الحاد بين الفلسفة والدين، وتأسيسهما بوصفهما بنائين اكسيوميين، فرضين استنتاجين يخضعان لبحث معايير الصدق داخلهما لا خارجهما (صدق المقدمات والمبادئ).

وتخلص الباحث إلى أن معظم القراءات العربية المعاصرة لابن رشد قراءات ذات طابع إيديولوجى، تنطلق من الموقف من الغرب، سواء عن رغبة فى مساواته ثقافية، أو عن رغبة فى إقصائه واستبعاده. وهو ما يطرح السؤال التالى:

متى يتحرر المفكرون العرب من وطأة الغرب؟!

مقالات المجموعة الثانية (العلاقة بالغرب)

المقال السادس:

تشارلز بتروورث «ابن رشد مستبق حركة التنوير؟

يطرح هذا المقال تساؤلاحول مدى استحقاق ابن رشد لقب مستبق حركة التنوير، ومحاولا فحص مدى مصداق هذه المقولة. ويقدم لنا فى البداية رؤية عامة للتقاربات الرشدية السطحية، مع فلاسفة التنوير، التى تدعم هذه المقولة بشكل مبدئى. وتتبدى أهم هذه التقاربات عند روسو الذى قسم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفيا، داعيا إلى ضرورة مخاطبة كل طبقة على قدر فهمها، مؤكدا أهمية مفهوم الفضيلة للجمهور لتحقيق سعادتهم وآمالهم، واختلافه مع مفاهيم الخاصة الأخلاقية. أما فلاسفة التنوير أمثال ديدرو، فمع إنكارهم لضرورة الأديان بالنسبة إليهم، إلا أنهم يجدونها ضرورة للعامة، وهم فى هذا يتقاربون مع ابن رشد، غير أن هذا التقارب ينتفى على مستوى الغاية النهائية لكليهما؛ إذ لا يمكننا القول بوجود مشروع تنويرى واضح المعالم لدى ابن رشد والفلاسفة المسلمين يعتمد المعرفة بوصفها وسيلة من وسائل تحرير الإنسان أو يسعى إلى نشر التعليم والتنوير بين كافة الطبقات.

ويتضح هذا التفاوت فى الرؤية بين ابن رشد والتنويريين من خلال الفحص الدقيق لمؤلفات ابن رشد خاصة (فصل المقال) وتهافت التهافت، إذ يؤكد ابن رشد شروط الأهلية والكفاءة لمن يمارسون البحث الفلسفى فى الشريعة ، كما يحذر من إفساد عقائد العامة عبر إشاعة التأويلات البرهانية والجدلية بينهم. ويلفتنا الباحث إلى الجانب الأصولى عند ابن رشد الذى يتناقض مع التنوير، ويتبدى فى أفكاره حول تكفير الفلاسفة الذين لا يؤمنون بالأديان، بل معاقبتهم شرعيا، وتأكيد فضيلة الشريعة الإسلامية على غيرها من الشرائع، وتأكيده كون المعرفة الشرعية هى المعرفة الضرورية للكافة، العامة والخاصة.

ويرى الباحث، فى نهاية بحثه، أن الدراسة الجادة لابن رشد ينبغى أن تقودنا لسبر أغوار العلاقة بين العقل والوحى، وإمكان توظيفهما فى الحياة السياسية لخدمة الإنسان، وتحقيق حريته وسعادته. وربما كانت هذه هى الاستفادة الممكنة من ابن رشد وعقلانيته!

المقال السابع:

إبراهيم يوسف النجار «نظرية ابن رشد فى العقلانية»

تبدأ هذه القراءة من نقد كل القراءات التى قدمت ابن رشد قديما وحديثا، شرقاً وغربا، واتهامها بإساءة التأويل

وعدم الفهم والاستخدام الإيديولوجى المغرض له. ويتوقف الباحث أولا عند القراءة الرشدية اللاتينية الوسيطة التى نسبت إلى ابن رشد خطأ القول بالحقيقة المزدوجة لتحقق أغراضها فتحرر الفلسفة، وترضى الكنيسة. أما القراءة الثانية التى ينقدها، فهى القراءة العربية المعاصرة التى استخدمت ابن رشد العقلانى العظيم للتلويح به فى وجه كل أشكال الأصولية والتقليدية، ظنا منها أن ما تعانيه الثقافة العربية المعاصرة من انهيار إنما هو نتاج وانتصار الدين على الفلسفة، مما جعل أصحاب القراءة العربية المعاصرة لا يرون الأسباب الحقيقية وراء هذا الانهيار.

وستحاول هذه القراءة تبديد سوء الفهم من خلال درس نظرية ابن رشد فى العقلانية. التى لا يمكن فهمها بمعزل عن الأسس التالية:

١ ـ ممارسته الفلسفية فى قلب الواقع السياسى والاجتماعى وثقافته الموسوعية ونتاجه المتنوع.

٢ ـ تصوره لعلاقة الدين بالفلسفة، وتأكيد وحدتهما الأصولية، وهو ما مكنه من الدفاع عن الفلسفة إلى أقصى مدى.

٣ ـ موقفه «المتسامح» من الثقافة اليونانية ووعيه بتواصل التراث الإنسانى العقلى.

وتتجلى نظرية العقلانية الرشدية فى الملامح التالية: ـ

١ ـ تحديده طبيعة الخطوات المنهجية العقلية الضرورية لدراسة أى موضوع فى رده على الغزالى، من قبيل العودة لقراءة الأصول محل النقد، والإلمام بكل ما كتب عنها، والحجاج المنطقى واللغوى، وإدراج المقارنات.. إلخ.

٢ ـ نظريته فى تقسيم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفيا، واعتماده الأساس الواقعى فى هذا التقسيم، وتأكيده دور التعليم والتربية والاكتساب فى تحصيل المعرفة. ومن المثير للدهشة أن يرى الباحث أن الحكم المعرفى التأويلى البرهانى ـ عند ابن رشد ـ نابع من تصور عملى للواقع المعرفى الاجتماعى!

٣ ـ تجاوز النظرة الضيقة للفلاسفة الوضعيين المعاصرين فى فهم الفلسفة، وتوسيع مداها المعرفى لتشمل الدينى والسياسى والأخلاقى، مما يدعم الدور الإنسانى الشامل للفيلسوف فى الواقع.

٤ ـ أدلته العقلية على وجود الله، وطابعها الإدراكى العام الذى يجعلها ممكنة الفهم عند الكافة ما داموا عاقلين. وهى الأدلة التى أفاد منها كانط بصورة واضحة.

وأخيرا يرى الباحث أن أهمية ابن رشد فى العصور الوسيطة تكمن فى أنه صاغ موقفا عقليا إيجابيا وقويا، فتح المجال للفلسفة لكى تمارس وجودها فى شتى المجالات المعرفية دون عوائق حقيقية (!!). هذا من جانب. ومن جانب آخر، فإن المقارنات التى عقدها الباحث بين ابن رشد من ناحية، وكانط، والوضعيين المناطقة، من ناحية أخرى، إنما تهدف إلى إيضاح مدى عالمية العقلانية الرشدية، واقترابها من المعاصرة!

المقال الثامن:

ألبا رسلان اتشيكجينتش«ابن رشد وكانط: العقلانية المتعالية والتركيب النقدى»

رغم المجازفة التى تتبدى لنا من عنوان هذا البحث الذى يجمع بين نموذجين ينتميان إلى سياقين حضاريين متباينين على كل المستويات، فإن وعى الباحث بعمق مجازفته دعاه إلى محاولة إعطائها المشروعية الممكنة عبر تأكيد خصوصية المزاج الفلسفى المميز لكل ثقافة أو حضارة. غير أن هذه الخصوصية لا تنفى الطابع الكونى الكلى للمبادئ العقلية فى حقل المعرفة. ومن هنا، يقدم لنا الباحث تصورا عاما حول ماهية العقلانية من حيث هى تطبيق المنهج العقلى فى حقل الدراسة، وهو التصور الذى يسمح بتعدد أنماط العقلانية وتباين أشكالها. ثم يرصد تجلياتها فى الحقول المعرفية المختلفة التى يصنفها فى ثلاثة حقول رئيسية هى: حقل الواقع (التجريبى الطبيعى)، حقل المتعالى (الميتافيزيقا)، حقل الأخلاق العملية. ويبرز الباحث التمايزات الأساسية بين أشكال الممارسة العقلية فى كل حقل من هذه الحقول التى تتناسب مع طبيعة مفهوم الحقيقة داخل كل حقل على حدة.

وفى ظل هذه الرؤية ذات الطابع الكانطى، يقـدم الباحث تصوره لنمط العقلانية الإسلامية، وصورها المتعددة ما بين الصورة الكلامية، خاصة فى الرؤية الغزالية، المنبثقة من مفاهيم الوحى الإسلامى، التى يطلق عليها الباحث (عقلانية الوحى)، من جانب، والصورة الرشدية المنبثقة من الأصل الأرسطى التى يطلق عليها الباحث (العقلانية الإسلامية)، من جانب آخر. ويبرز الباحث عمق التناقض بين النمطين، خاصة فى حقل المتعالى، إذ يعتمد النمط الأول وساطة الوحى، والكشف القلبى/ العقلى فى تأويل التمثيلات المجازية الواردة من عالم الغيب، من حيث هى أداة لإدراك الحقيقة المتعالية لا فى ذاتها، بل كما تلوح فى هذه التمثيلات المجازية. ويرى الباحث أن موطن القصور الأساسى فى هذا النمط يكمن فى إغفاله تأسيس مقولاته تأسيسا معرفيا ذا طابع فلسفى. أما النمط الثانى (النمط الرشدى الفلسفى)، فإنه يعتمد العقل ومقدماته الخالصة ذات الطابع المنطقى الرياضى اليقينى، والتأويل البرهانى بوصفه أداة أساسية لإدراك الحقيقة المتعالية، مغفلا دور الوحى فى النسق المعرفى.

ويحاول الباحث استلهام نظرية كانط فى المعرفة لاكتشاف الإمكانات العقلية الخفية داخل إهاب العلاقة المعرفية بالوحى بوصفه وسيطا بين الإنسان والعالم المفارق؛ إذ يتوقف أمام بعض الآيات القرآنية محللا دور القلب فى علاقته المعرفية الملتبسة بالعقل، بوصفه الوسيط الأساسى لتلقى التمثيلات الواردة من عالم الغيب، مبينا دور كل منهما فى فهم وتحصيل معارف الوحى. ويبرز الباحث الفعالية المعرفية الذاتية للفرد فى هذه التجربة، مؤكدا العلاقة الوثيقة بين الجهد المعرفى من جانب، والبعد الوجدانى الذاتى، والمسؤولية والواجب أو الجهد الأخلاقى، من جانب آخر. أو ما يطلق عليه (المزاج الذاتى Subjective mood). غير أن الباحث يحرص فى هذا الصدد على التفرقة بين هذا النمط المعرفى الذى ينبع من الوحى، ولايخلو من البعد العقلى الموضوعى، وبين النمط الصوفى ذى الطابع الوجدانى الصرف. ويطلق الباحث على النمط المعرفى Experiential Absolute، وهو ما يعنى التأسيس الأخلاقى للمطلق أو للعقيدة، وفقا للتصور الكانطى. أو، بمعنى آخر، أن مجال المطلق من حيث هو فى ذاته مغلق أمام عقولنا تماما، ولايمكننا معرفته إلا من خلال الوحى، والأخلاق هى سبيلنا للإيمان بالوحى وبالمطلق. إنه الاعتراف بإمكان قيام ميتافيزيقا مشروعة على الأساس الأخلاقى، وفقا لكانط.

وإذ يعترف الباحث بانتماء ابن رشد لهذا السياق، من حيث إقامته ميتافيزيقا عقلية! إلا أنه يؤكد اختلافه الإشكالى المرتبط بثقته المطلقة فى قدرة العقل النظرى وحده على اقتحام عالم المطلق عبر قوانينه اليقينية، مغفلا الأبعاد الوجدانية والأخلاقية ودور الوحى فى صياغتها، إنه الأمر الذى ينقده كانط حين يؤكد أن العقل النظرى وحده لايكفى للتدليل على المطلق وإدراكه. ومن هنا، فإن السبيل الوحيد لتأسيس ميتافيزيقا ممكنة هو العقل العملى أو الأخلاق. ويرى الباحث أن مشكلة التصور الكانطى أن هذا التأسيس الأخلاقى للعقيدة يولد العديد من المشكلات المعرفية، مثل كيفية حدوث هذا الانتقال من الأخلاق إلى العقيدة، من الناحية العقلية الموضوعية (خاصة مع اعتراف كانط نفسه بأن الإيمان الأخلاقى خالٍ من الموضوعية)، أو كما يقول: «إننى أثق من أن ثمة إلهاً، ولكننى لا أستطيع أن أقول إن الله موجود».

ومن هنا، فإن الباحث يقترح صيغة تركيبية بين عقلانية ابن رشد، وعقلانية كانط مدعمة بتصوره الخاص لعقلانية الوحى. وهى الصيغة التى قد تحقق الاتساق الداخلى لكل تصور على حدة، كما أنها ستؤسس لدور الوحى تأسيسا فلسفيا داخل النسق المعرفى بما يتناسب مع عالمنا المعاصر.

إنها دعوة واضحة للتلاقح الثقافى من أجل إنشاء خطاب معرفى لايلغى التعددية والخصوصية، وإن كان يجاوزها إلى تواصل أكثر عمقا وشمولية، وربما يصوغ نسقا جديدا من العقلانية.

المقال التاسع:

أرنست ولف ـ غازو

«ابن رشد فى سياق الخطاب التأويلى الألمانى»

يعد هذا المقال محاولة لفحص حضور ابن رشد فى سياق الخطاب التأويلى الألمانى، وهو الفحص الذى تطلب

من الباحث تقديم صورة عامة لكيفية تطوير المثالية الألمانية لخطابها التأويلى، متأثرة بالبحث النيوهيلينى، والحكمة الشرقية. ثم يشير الباحث إلى الاهتمام الواضح من قبل الفلاسفة الألمان ذوى النزعة الأرسطية بابن رشد لا بوصفه شارحا لأرسطو فحسب، بل فيلسوفًا اهتم بالعلاقة بين الفلسفة والدين عبر نظرية التأويل. بل إنه يؤكد أن الغرض من التأويل لدى كل من ابن رشد والفلاسفة الألمان هو كسر الاحتكار الأصولى للحقيقة فى العالمين المسيحى والإسلامى.

وإذ يمهد الباحث الطريق تاريخيا لمحاولته، ينتقل للحديث عن نظرية التأويل الرشدية، باحثا عن جذورها فى التقسيم الأرسطى المنطقى للأقوال ما بين أقوال خبرية تحتمل الصدق والكذب، وأخرى لاحقيقية ولاكاذبة (مثل الأدعية والتوسلات) لها طابع مجازى تخييلى، وتدخل فى فن الخطابة. ويرى الباحث أن التقسيم الرشدى المعرفى الشهير لطبقات الناس هو النتاج الطبيعى لهذا التصور الأرسطى الذى شكل مأزقا لابن رشد لدلالته الخطيرة عقائديا. وقد استطاع ابن رشد تجاوز هذا المأزق عبر تقسيمه المعرفى، ونظرية التأويل المجازى التى تعتمد قوانين اللسان العربى. إن الباحث يطرح التأويل الرشدى بوصفه محاولة لتجاوز التناقضات العديدة المطروحة عليه، ما بين الفلسفة والدين، والعامة والخاصة، والموضوعى والذاتى، والإجماع والتأويل.

غير أن هذه المحاولة تحوى تناقضها داخلها حينما تحتفظ بالخصوصية المعرفية الفاصلة بين أطراف الثنائية. إن هذا الطرح الرشدى للتأويل يفتح الباب لإمكانات الحوار مع الخطاب التأويلى الألمانى، الذى يتوقف الباحث عند بعض ملامحه الأساسية، موضحا هذه الإمكانات، خاصة فيما يتعلق بإشكال الموقف التأويلى ما بين خصوصية النص والبعد التاريخى للفهم، ويتوقف الباحث عند العديد من المفكرين الألمان، مثل جادامر صاحب الاتجاه التأويلى الجدلى الذى يؤسس للعملية المعرفية بوصفها جدل الذاتى/ الموضوعى، المحكوم بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التى تتم فيها المعرفة. وبلومنبرج ومشروعه حول الحقيقة المجازية، وقصور اللغة العادية بحدودها التعبيرية عن اقتحام آفاق اللانهائى والمفارق. وينهى الباحث دراسته باقتراح لعمل دراسات مقارنة عميقة من أجل مزيد من الفهم والتلاقح الثقافى فى هذا الصدد.

المقال العاشر:

مايكل روس «من التمييز إلى التفريق: التماثل فى البنية العقلية عبر الزمن»

يبدأ هذا البحث بداية مثيرة للانتباه، إذ يقدم الباحث تصورا لفعل القراءة بوصفه إعادة تشكيل للتاريخ يلعب فيه كل من التأويل والواقع دوره الخاص من أجل إعادة تأويل الوجود وإنتاج الحقيقة. من هذا المنطلق يستقرئ الباحث البنيات الفكرية العميقة للفلسفة الإسلامية الوسيطة ممثلة فى (ابن باجة/ ابن طفيل/ ابن رشد)، فاحصا مفاهيم الفصل والتراتب الهيراركى المعرفى، محاولا الكشف عن آثارها المنسربة فى تطور الفلسفة الغربية من منظور التماثل العميق لبنى الفكر الإنسانى فى صيرورتها التاريخية ذات الطابع الدورى.

وتنبنى مفاهيم الفصل والتراتب على سلطة العقل المعرفية (خاصة فى إدراكه الحقيقة الدينية) عند ابن باجة وابن رشد، وبدرجة أقل عند ابن طفيل، إذ من خلال هذه السلطة يتمايز الفلاسفة عن بقية أفراد المجتمع على المستويات كافة. ويسعى الباحث إلى توضيح الجذور الاجتماعية والسياسية لهذه المفاهيم، مؤكدا تشابه ابن باجة وابن طفيل فى نزعتهما التشاؤمية الانفصالية عن المجتمع، بعد أن فشلا فى تحقيق حلمهما الفاضل داخل إطار المجتمع الفاسد. وهما فى هذا يختلفان عن ابن رشد الذى أكد ضرورة اندماج الفيلسوف فى النسق السياسى التراتبى، ودعا الفلاسفة إلى استخدام الخطابة مع العامة من أجل اقتيادهم والسيطرة عليهم. وهى الدعوة التى يراها الباحث إرهاصا رشديا بإيديولوجية التمثيل البرلمانى الأوروبى! ويتوقف الباحث عند التقسيم المعرفى الشهير عند ابن رشد، ونظريته فى تمايز مستويات العقل من الهيولانى إلى الفعال، وبوصفهما تجليين معرفيين للهيراركية الاجتماعية والسياسية.

ويعاد إنتاج نزعات الفصل والتمايز داخل الفلسفة الغربية الحديثة عند العقلانيين (خاصة ديكارت فى نظرية

الزمن والسببية وثنائية الروح والجسد)، والتجريبيين (خاصة فى بزوغ مفهوم العلم وثنائية الذات والموضوع وفصل الظواهر لدراستها)، فى ظل التطور الاجتماعى والسياسى لأوروبا فى مطلع العصور الحديثة.

وينتقل الباحث إلى الحديث عن تطور العقلانية الحديثة إلى العقلانية التكنولوجية فى ظل نمو المجتمع الأوروبى الصناعى الرأسمالى، وسيطرة الاقتصاد الترفى الاستهلاكى.

وإذ يرصد هذا التطور رصدا نقديا، يحلل مستويات الاغتراب الإنسانى بأشكالها وتجلياتها كافة، مستعينا بأفكار (جى دى بور) عن المجتمع المظهرى الاستعراضى، مبرزا مفهوم الفردية المعاصرة فى عزلتها الحادة؛ لا عن الآخر فحسب بل حتى عن ذاتها وكينونتها. ثم يقوم الباحث بتفصيل العلاقة بين نظرية ابن رشد فى العقل ومستوياته من الفردى إلى الكلى، من الهيولانى إلى الفعال، ودور هذه المستويات المعرفى فى نمط مشاركة الفرد فى المجتمع، من جانب، ومستويات التغريب المعرفى داخل المجتمع الغربى المعاصر ووسائله التكنولوجية التى تكرس عزلة الفرد أكثر مما تحقق تواصله مع الآخرين من جانب آخر. إنها الموازاة التى يعقدها الباحث على مستوى البنية العميقة للفكر القائم على التمييز والانفصال، معترفا بالخلافات الأساسية بين السياقين الحضاريين على مستوى البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، والتى تتبلور فى تباين المفاهيم الأساسية مثل مفهوم الفردية، على سبيل المثال.

وينهى الباحث رؤيته المبتكرة نهاية ساخرة متشائمة؛ إذ يرى أن التقدم المذهل للمجتمعات المعاصرة، تكنولوجيا واقتصاديا، يقودنا حتما إلى مزيد من الانفصال والتغريب، وإهدار قيمة الإنسان، ودعم عزلته الموحشة.

المجموعة الثالثة (البعد المعرفى)

المقال الحادى عشر: حسن حنفى «ابن رشد فقيها»

يقتحم بنا هذا البحث آفاقا جديدة لم نطرقها فيما سبق من دراسات، حيث يدخلنا إلى عالم ابن رشد الفقهى. وأول ما يثير الانتباه هو تلك التفرقة اللافتة بين ابن رشد الفقيه، وابن رشد فقيها. أما الأول فهو تقليدى يقترب من علم الفقه القديم، وتغيب عنه روح الفلسفة، بينما الثانى تجديدى فلسفى يحتاج إلى تأويل تجلياته الهامة فى ثلاثية ابن رشد الشهيرة (فصل المقال/ مناهج الأدلة/ تهافت التهافت). ويركز الباحث على ابن رشد الفقيه من خلال تحليله كتاب (بداية المجتهد ونهاية المقتصد)، منقبا عن الروح الرشدية الفلسفية فى ثنايا هذا التأسيس الفقهى التقليدى.

ويبادئنا الباحث بسلب الكتاب طابعه الإبداعى، مؤكدا أنه ليس إلا تجميعا لمذاهب الفقهاء لمعرفة اختلافها واتفاقها من أجل رد أوجه الخلاف إلى أصولها الأولى ليسهل الحكم عليها. ثم يجول بنا راصدا الملامح الرئيسية للكتاب، بداية من العنوان الذى يوحى بالتناقض بين البداية بالاجتهاد والسؤال، والنهاية بالاكتمال وغلق باب الاجتهاد، وتوسطا باستعراض مصادر الكتاب الجامعة بين الوافد اليونانى العلمى، والموروث الفقهى الشامل، وانتهاءً بالعرض التفصيلى لبنية الكتاب الرأسية والأفقية، وصور التداخل بين موضوعاتها من المعاملات والعبادات، ودلالتها على بنية واحدة للفعل الشرعى الذى يؤسسه ابن رشد على العقل والواقع والفطرة.

إذ ينهى الباحث رحلته التفصيلية يخلص إلى النتيجة التالية: إن الروح الرشدية تبدو فى تأسيس الفقه على الأصول العقلية الأولى، وفى إيجاد سبب الخلاف بإرجاعها إلى الأصول، وفى الكشف عن بنية الموضوع، أركانه وشروطه وأحكامه، ونقد المذاهب والترجيح بينها، والمقارنات مع الكلام والفلسفة، والاعتماد على العقل والطبيعة، وتحليل الألفاظ، ونبذ التقليد، والدعوة إلى الاجتهاد بوصفه منطقا للاستدلال.

وإذا كان الباحث يخلص إلى هذه النتيجة، فإنه يؤكد الاحتياج إلى قراءة عميقة لهذا النص الفقهى لاستدعاء الروح الرشدية المنطوية فى ثناياها، أملا فى تأسيس رؤية فقهية جديدة، تقوم على تنظير جديد يحقق للمسلمين المعاصرين أداة ناجعة لتجاوز أزمتهم الطاحنة (!!) إنه المشروع الحنفى مسفرا عن نفسه بوضوح من خلال هذه القراءة الإيديولوجية لابن رشد.

المقال الثانى عشر:

محمد المصباحى «حق النظر فى المبادئ الأولى بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد»

يخوض بنا هذا البحث فى مجال جديد تماما، هو مجال العلاقة بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد.

ورغم وقوف الباحث عند تفاصيل دقيقة ومرهقة أحيانا، فإنه استطاع أن يضعها فى نسيج محكم ومترابط يثير الإعجاب . والسؤال الأساسى الذى يطرحه البحث هو: هل من رأى ابن رشد أن تنظر الفلسفة فى جميع مبادئ العلوم الجزئية أم أنه كان بالأحرى يدعو إلى اقتسام النظر إلى المبادئ بين الفلسفة والعلوم؟

وتتميز الإجابة الرشدية عن هذا السؤال عبر نقيضها السينوى الذى يرى أنه ليس من حق أى علم من العلوم الجزئية أن يبرهن على مبادئه؛ إذ يحتكر هذا الحق لعلم واحد هو الفلسفة. يرفض ابن رشد هذه الإجابة، ناقداً إياها نقدا تفصيليا من حيث المقدمات التى بنيت عليها، ثم يطرح إجابته الخاصة التى ترفض إعطاء هذا الحق المطلق للفلسفة، وتعطى العلوم الجزئية حقها فى النظر فى مبادئها. غير أن هذا لايعنى إقصاء ابن رشد الفلسفة إقصاءً مطلقا عن مجال العلوم الجزئية، ولكنه يعنى اختلاف طريقة النظر فيما بينهما؛ ذلك أن الفلسفة يظل لها الدور الأساسى لكونها القادرة وحدها على النظر فى مبادئ العلوم من زاوية أنطولوجية كلية؛ حيث إنها تعقل تلك المبادئ على كنهها، وفى نفاذها المطلق فى كل المستويات الوجودية والحسية والمفارقة الذهنية. أما العلوم الجزئية، فإنها تنظر فى مبادئها من حيث هى جزئية طبيعية مفسرة للحركة فى عالم الكون والفساد. إنه التباين الذى لايسمح لصاحب العلم الجزئى بالارتقاء إلى خارج حدود علمه المحدد، طالما أنه ما زال يتحرك داخل حدود هذا العلم. ثم يطرح الباحث سؤاله الأخير، حول نموذج التبادل بين الفلسفة والعلم، هل هو نموذج التبادل الموجود بين علوم متعددة فى حقل معرفى واحد، أم التبادل بين مجالين مختلفين، أم التبادل بين العلم النظرى والعملى؟ ويخلص إلى النتائج التالية:

١ ـ إن الاشتراك بين علم ما بعد الطبيعة/ وعلوم الطبيعة هو اشتراك فى التخوم والآفاق، أى أن لكل علم جزئى أفقا يشكل نقطة تماس بأفق أعلى منه إلى أن تنتهى كل الآفاق إلى أفق الفلسفة الأولى.

٢ ـ إن علاقة الفلسفة بالعلم عند ابن رشد يضبطها على نحو عام (نموذج علاقة الصورة بالمادة)، على أن نفهم الصورة فى معناها العام المطلق لا الخاص.

إنه ما يعنى أن النظر الفلسفى هو ذلك التأمل الذى يكسو مادة العلوم بصوره الخاصة التى تخرجه إلى الفعل إخراجا جديدا.

* * *

المقال الثالث عشر

شتيفين شتيلزر

«لقاءات فاصلة: ابن رشد وابن عربى والمعرفة»

قليلة هى البحوث التى يقع فيها الباحث فى توحد وعشق مع موضوع بحثه، فيبدع بحثا هو أقرب للنص الإبداعى منه للبحث بالمعنى الأكاديمى، وهذا البحث من هذه البحوث القليلة. حيث إننا نقرأ تأويلا إبداعيا للعلاقة اللافتة بين ابن رشد وابن عربى، التى تبلورت ملامحها عبر لقاءاتهما الثلاثة الفاصلة، فيما يرى الباحث.

ومن هنا، فإن الباحث فى تأويله الذاتى يقدم لنا فى البداية تصوراً للمعرفة أو الحكمة بوصفها التوق الأول للبشرية، ولكنها ليست التوق الأخير؛ إذ إن المعرفة لذاتها تلقى بالإنسان خارج حدوده فتزكى شوقه لمعرفة الله، وإذا ما اقترب الإنسان من هذه الحدود واجهته الغيرة الإلهية. إنه ما يعنى أن الإنسان إذا ما أراد معانقة المطلق فينبغى عليه أن يحطم رغبته فى المعرفة، أى أن يحطم أنانيته ويضحى بها لأجل الحبيب. ذلك أن المعرفة تعنى ثنائية الذات الموضوع، وهو ما يعنى حضور الذات بوصفها حجابا وانفصالها عن موضوعها، وهذا ما لاتقبله الحقيقة الإلهية (مشاركة المعرفة). بمعنى آخر، فإن الاتصال بالحقيقة المتعالية يستلزم التضحية بالحرية والاستقلال الإنسانى اللذين هما إنجاز المعرفة العقلية.

فى عمق هذه المفارقة تكتسب لقاءات ابن رشد وابن عربى سمتها المعرفى الخاص والحاسم، بوصفها تعبيرا رمزيا عن لقاء الحكمة الإلهية ممثلة فى ابن عربى بالمعرفة الإنسانية ممثلة بابن رشد. ويؤول الباحث هذه اللقاءات الثلاثة بوصفها «محطات» على طريق المعـرفـة، أو الآخرة فى اتجـاه يوم الفصل، حيث القرار الإلهى الحاسم. إنها اللقاءات التى تبدأ بمساءلة الفيلسوف المتمكن للحدث الصغير قائلا: «كيف وجدتم الأمر فى الكشف والفيض الإلهى، هل هو ما أعطاه النظر؟ »، «وتأتى إجابة الحدث لتزلزل الكيان الرشدى المعرفى وتحقق أول حسم لحساب المعرفة الصوفية، إذ يقول «نعم لا»(!!) يرى الباحث أن هذه الإجابة كانت بمثابة إشارة إلهية واجهت ابن رشد بقدره الأخير، إذ بين نعم ولا تطير الأرواح، أو بمعنى آخر يلغى وجود ابن رشـد وكل تراثه وتاريخه المعرفى.

وتدفع المواجهة الحاسمة القاسية ابن رشد لرفض الاجتماع بابن عربى ثانية، حتى يطلب ابن عربى لقاءه، فيلقاه ولكن من وراء حجاب؛ إذ لايراه ابن رشد رغم قربه منه، فقد احتجب عنه احتجاب العالم بعقله ونظره ورغبته المعرفية، أى بأنانيته عن الحقيقة، بل عن شيخه الهادى له. إنه لقاء يتحقق فيما يعتقد الباحث ، فى عالم الرؤية أو المثال لا الحس؛ إذ يرى ابن عربى ابن رشد فى سورة «الواقعة» أو بمعنى آخر فى موقف الحسم الثانى؛ حيث يجهض الأمل فى إمكان التـواصل الروحى والمعـرفى بينه وبين تلمـيـذه المتمنى، فيعبر ابن عربى ابن رشد عن ذلك بقوله: «إنه غير مراد لمانحن فيـه». إنه الإعلان الثانى عن موت ابن رشد وإلغاء وجوده وحسم مصيره الأخروى.

ولايتلاقى الرجلان ثانية إلا فى مشهد الموت، حين يرى ابن عربى جثمان ابن رشد محمولا على دابة، وقد جعلت تواليفه تعادله من الجانب الآخر، فيتساءل: «هذا الإمام، وهذه أعماله... ياليت شعرى، هل أتت آماله؟». إنه السؤال الذى يحسم الحسم الثالث والأخير، حيث يعلن ابن عربى الهزيمة النهائية للمعرفة النظرية التى لم تحقق التوازن التام الحق لابن رشد، وهو التوازن الذى يسعى إليه أهل الكمال، بل يحيون داخله. إنه التوازن المعبر عنه فى قوله تعالى «ربنا الذى أعطى كل شئ خلقه ثم هدى»، أو ـ بمعنى آخر ـ فإن الحكمة الحقة هى أن تضع كل شئ فى مكانه ودرجته من حيث تمامه الوجودى الذى خلقه عليه الحق، ولم يفـرط فى شئ منه. إن فـهم هذا التـوازن الوجودى عبر البصيرة القلبية النافذة للعارف الصوفى هو السبيل الأمثل للاعتبار الكونى؛ حيث إدراك الحقيقة الباطنية الواحدة وراء التجليات الظاهرية المتكثرة حسيا ومعرفيا وعقيديا. إنه التأويل الذى يسعى إلى الوحدة المطلقة، لا ذلك الذى يكرس للفصل والتمايز (كما هو الحال عند ابن رشد وتأويله العقلى). إنه الفارق الضخم بين الانغـمـاس الوجودى الحى فى عمق التوازن، من ناحية، والعيش المرشد بقرار التوازن العقلى، من ناحية أخرى. وشتان ما بين الناحيتين.

إن اللقاء الأخير بين ابن عربى وابن رشد، تحول لدى ابن عربى إلى آية أو علامة إلهية تؤول بوصفها عبورا من عالم الحس إلى عالم المعانى والحقيقة؛ حيث يعبر ابن رشد عبر دابته إلى المجهول الذى لايعرفه، حاملا معه كل ما صنعت يداه. ترى من يقود دابته ويرشدها إلى مثواها الأخير؟ انه بلاشك الآخذ بناصيتها، مصداقا لقوله تعالى «ما من دابة إلا هو آخذ بناصيتها، إن ربى على صراط مستقيم». إنها الحقيقة الوحيدة القائمة فى الوجود، فوحده المرشد والهادى وواهب المعرفة الحقة، وصاحب القرار الفصل الأخير، ووحده الموجود حقا، وما خلاه باطلا، لو علم ابن رشد!!.

• • •

الخاتمة: ـ

وفى ختام عرضنا، نود أن نشير إلى احتواء هذا العدد الممتاز من مجلة «ألف» على مقالات أخرى متنوعة لم يتسع المجال لذكرها، مثل مقاله جى جولدينتوب عن «الصياغة التحويلية لابن رشد فى موسوعة هنرى بيت» التى يقوم فيها الباحث بفحص كيفية حضور أفكار ابن رشد فى هذه الموسوعة التى كتبت فى القرن الرابع عشر الميلادى. ومقالة هارولد ستون المعنونة «لماذا توقف الأوروبيون عن قراءة ابن رشد: دور بيبربيل»، التى يناقش فيها الباحث كيفية حدوث التحول عن ابن رشد وأسبابه، ودور قاموس بيبربيل فى هذا التحول عبر تقديمه السئ لأفكار ابن رشد. ومقالة أحمد

عبدالحليم عطية عن «ملاحظات أولية حول وضعية المرأة عند ابن رشد»، معتمدا نص ابن رشد المفقود فى العربية (تلخيص جوامع كتاب السياسة لأفلاطون)، مصدرا مهما لإبراز هذه القضية.

ومقال (مارك شوب) بعنوان «موقع ابن رشد والشارحين العرب فى حقل الدراسات البلاغية فى أمريكا»، وهى دراسة تهتم بإثارة قضية غياب إسهام الثقافات المختلفة فى الدراسات البلاغية فى أمريكا، داعية إلى ضرورة الاهتمام بأعمال الفلاسفة المسلمين، عبر توضيح إسهامهم البلاغى الخاص فى تعاملهم مع كتاب (الخطابة) لأرسطو.

كذلك يحوى العدد (شهادة من مقصورة المتفرجين) للشاعر الكبير محمد عفيفى مطر، وحوارا مع أحد أهم الباحثين المعاصرين فى ابن رشد «محسن مهدى».

وأخيرا، فقد حاولنا فى هذا العرض إبراز التنوع المنهجى الثرى التى اشتملت عليه دراسات هذا العدد، وهو التنوع الذى يشى بثراء النص الرشدى وأهميته الواضحة من ناحية وتنوع المناهج المعاصرة وخصوبتها من ناحية أخرى. كما أنه يفتح الباب لمزيد من الدراسات والجهود البحثية حول ابن رشد؛ إذ إن القيمة الحقيقية لهذه الدراسات تكمن فى إثارتها المستفزة لمزيد من التساؤلات والاقتراحات، ربما أكثر من قدرتها على تقديم إجابات.

تقرير:

حول بحوث مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى

غادة نبيل*

قصيدة النثر والتجريب، المداخل المختلفة لقراءة الشعر، ترجمته، إشكالات التفاعل فى الشعر العربى ومصادر إنتاج الشعرية العربية المعاصرة، النص الشعرى فى علاقته بالنصوص المصادر وغيرها الكثير من الأبحاث العلمية وشهادات الشعراء التى ألقيت فى مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى الذى تواصلت أيامه من ٢٣ ــ ٢٧ من شهر نوفمبر الفائت، فى مناسبة اختيار القاهرة عاصمة ثقافية للمنطقة العربية.

وفى لجة النقد لم يضع الشعر. كانت الأماسى الشعرية ذات كشافة خاصة. وشهدت قاعات الشعر اكتظاظاً غير متوقع. ولأن المقام لا يتسع هنا سوى للمرور على بعض الأطروحات والأبحاث التى قدمت نكتفى بنماذج من الموضوعات المختلفة التى تجادل حولها المثقفون فى الجلسات حتى نستطيع أن نقدم «الحس» بفاعليات هذه المهرجان.

من بين مقدمى الأبحاث كان د. أحمد عتمان، د. محمد حماسة عبد اللطيف، د. خلدون الشمعة، د. محمد مفتاح، د. محمد لطفى اليوسفى، د. شاكر عبدالحميد، د. صلاح فضل، د. عبدالمنعم تليمة، د. عبدالرحمن بسيسو، د. حمادى صمود، د. شربل داغر، د. عبدالله الغذامى، د.ماهر شفيق فريد، د. جمال التلاوى، د. محسن جاسم الموسوى، د. نعيم عطية، د. محمود على مكى، د.كمال أبو ديب، د. عبدالغفار مكاوى، د. فريال غزول، د. سامية محرز، د. محمد عبدالمطلب، د. علوى الهاشمى، د. معجب سعيد الزهرانى، د. عبدالسلام المسدى، د. محمود الربيعى، د. وليد منير، د. عبدالفتاح أبو مدين، د. محمد زكى العشماوى، د. أحمد كمال زكى، د. بول شاؤول، إلى جانب شهادات رفعت سلام ومريد البرغوثى وحلمى سالم ودراسات منصف المزغنى ومحمد الغزى ومحيى الدين اللاذقانى وبشير السباعى والأستاذ محمود أمين العالم وفخرى صالح.

* صحفية مصرية.

وصف الشاعر فاروق شوشة الشعر ـ في تقديمه لحفل الافتتاح ـ بأنه حلم الرؤية القادمة لأمتنا العربية وأكد د. عبدالسلام المسدى فى كلمة الضيوف العرب أن الشعراء ما جاءوا المهرجان ليتباهوا على النقاد، ولاجاء النقاد خصماء على أهل الشعر؛ وأوضح د. المسدى أنه لا وصاية لأحد على أحد إلا العقل، فلا ثبات للأمة ولا حرية للوطن مالم يوكل للمرء حريته. ثم ألقى كلمة لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة د. عبدالقادر القط مشيراً فيها إلى بعض ملامح إحساسه بما أسماه لاحقا «الأزمة» المتمثلة فى صدود الشعر عن متلقيه وداعيًا إلى الخروج من دائرة الصراع المحتدم بين النقد واتجاهات الشعراء. وأعقب هذا كله أمين عام المجلس د. جابر عصفور حيث وصف الشعر بأنه قرين الحرية ونقيض الضرورة وابن اللحظات الحدية التى تجمع ما بين الأزمنة فى زمن التحول، فعلامة الاحتفاء بالشعر هى الاحتفاء بالحياة ذاتها ـ بحسب كلماته ـ ومع هذا فحضارتنا لم تبدأ التعثر إلاعندما فقدت غواية التجريب، وعليه فإن ثقافتنا يجب أن تنفض عنها ثوب التعصب لتستبدل به التسامح حتى تتأسس على أساس من تعدد الأصوات بدلاً من الصوت الواحد، وتعدد المراكز بديلاً للمركز الواحد للنهوض من سلاسل الاتباع والتخلف.

وأخيراً رحب الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بالضيوف مصريين وعرباً، داعيًا بدوره إلى التحريض ثم التحريض على التجريب الشعرى باعتبار أن أميز ما للإنسان بيانه وأميز البيان الشعر.

بدأت الجلسة الأولى التى كان د. عبدالقادر القط مقررها بإيجازه لتصوره عن الظرفية التى يواجهها الشعر العربى المعاصر وأوضح د. القط أنه وإن كان لا يحب استخدام كلمة الأزمة، إلا أنه يرى أن الشعر يمر بالفعل بهذه الحالة، ويرجع أنه ـ فى حالة الشعر العربى ـ ربما كان السبب التحولات السريعة التى حدثت فى هذا الشعر والمناهج الجديدة الخاصة برؤية اللغة ومناهج النقد الحديث التى تلح على النص وهى كلها تحتم تجريبًا لم يعهده بعد المتلقى العربى الذى تعودت أذنه طيلة عهود على إيقاع معين، ومن ثم يحتاج لوقت غير قليل حتى ينسلخ المتحول عن الإلف.

عبر د. القط عن استيائه من تجاهل بعض الشعراء لحقيقة إلى من يتوجهون، وعلى العكس من القرون الأربع التى تداولت المجتمع الأوروبى ثقافيا، كان على الطليعة المثقفة فى العالم العربى أن تعمل التجريب فى مجتمع، وتصنعه فى بوتقة من الانصهار الثقافى، خاصة أن عموم المتلقين فى العالم العربى ـ إذا ما تابعنا الأمسيات الشعرية (والكلام للدكتور القط) ـ لازالت تستملح إيقاع الشعر العربى القديم، وليس فى هذا صدود عما يجب أن يكون. والمشكلة فى رأى د. القط أن أصحاب الاتجاه الجديد كثيراً ما لايعترفون بما يخالف ما ينادون به.

ألقى د. أحمد عتمان بعد ذلك ورقته المعنونة «المدخل الأسطورى للشعر» أوضح فيه أن الأسطورة والشعر صنوان، فنلحظ من التجربة الإغريقية تداخل الاثنين فى الملحمة والشعر الغنائى والدراما، حتى نضجت الفلسفة فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكان من أهدافها القضاء على الأسطورة فوجدت أنها لم تستطع الاستغناء عنها، بل وظفتها فى المدينة الفاضلة حيث أقصى أفلاطون الشعر والأسطورة، ثم عاد واستقبلهما. أما أرسطو فى كتابه (فن الشعر) فكان يرى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ؛ إذ يقصد أنه أكثر وصولاً للحقيقة من التاريخ لأن الشعر حقيقته كلية وليست جزئية. وهو يستخدم كلمة Mythos بوصفها البداية والروح التى لا يتم دونها شئ، كما تعنى الكلمة لديه أيضاً الإبداع الفنى. ويتساءل د. عتمان: أين الأسطورة العربية القديمة فى الشعر الجاهلى؟.. إن العرب معروفون فى النصوص الإغريقية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وورد ذكرهم عند هيرودوت فى حديثه عن حملة قمبيز على مصر. وماذا عن تراثنا الأسطورى؟ من المعروف أن الأساطير لا تنتهى تماماً وأنها تتقمص صوراً جديدة؛ إن جميع أسماء الأزهار والأفلاك والأشجار كما نعرفها أسطورية الأصل. والحق أن السياب والبياتى وأدونيس وصلاح عبدالصبور كانوا من أكثر شعرائنا التصاقًا بالأسطورة، وأذكر ـ يقول د. عتمان ـ شاعراً إغريقيًا كانت له أربع مجموعات من الأشعار (يدعى بنداروس) توافقت مع أربع دورات رياضية، حيث كان ينشد شعره، وكلها تؤكد ما للأسطورة من فضل، وكيف حمته من

الوقوع فى التكرار. وهناك الكثير من النماذج الشعرية الأسطورية التى ساقها الدكتور عتمان ولا يتسع لها المقام.

ثم قدم د. محمد حماسة عبداللطيف بحثه بعنوان «المدخل النحوى فى الشعر»، فبدأه بأن الشعر فن العربية الأول الذى يمتد لأكثر من سبعة عشر قرناً يحتاج لاهتمامنا بالجانب النحوى فى البنية اللغوية. النحو بنية ثابتة حقاً، لكنه لا يعمل فى فراغ، فالقصيدة حركة متغيرة على بنية ثابتة، وكل قصيدة تأخذ قواعدها الخاصة التى لا تتشابه مع غيرها. نحن نريد البحث عن كل شئ ودلالته فى القصائد. هناك مبدأ قديم قاله سيبويه«وليس شئ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً»، وكان ذلك فى نهاية باب بعنوان «ما يحتمل الشعر» وهو يشير إلى احتمال الشعر لألوان من التعبيرات قد لا تتواجد فى النثر. إن كل نظرية إنما تنبع من ألوان التطبيق الذى يتم قبلها أى يسبقها، وعيب النظريات المستوردة أنه قد تم تطبيقها فى أرضها، ولعلنا نجتهد كى تكون نظريتنا العربية استناداً لما هو موجود فعلاً.

بعد هذا فتح باب المناقشة. سأل الروائى السودانى الطيب صالح «هل يمكن صنع أسطورة جديدة ؟»

أجاب د. عتمان: إذا استطاع شخص ما صنع أسطورة جديدة سنصفق له.. البعض يغير الأساطير القديمة جذرياً ويتضح هذا فى المسرح فى تناول أسطورة أوديب. ينفون عنه الكثير إلى حد نفى ما جعله أوديب. الحق أن عصرنا ملئ بالأساطير. الإنترنت أليس أسطورة؟..

د. عبدالسلام المسدى: هناك بعض الاستفسارات حول تقديم الدكتور القط الذى تحول موقفه حيال الشعر المعاصر، خاصة وهو ينظر للأزمة؛ حيث واتانا بخلاصة مهمة مفادها أنه يبحث عن مسوغات لهذا التطور، وسؤالى هو: هل هذا التطور من قناعاته أم لمواقف حتمتها رئاسته للجلسة؟ وبمعنى آخر هل يتعلق الأمر بموقفه ككائن أنطولوجى أم ككائن مؤسسانى؟ أنا أستفسر عن نقطة محددة.. عندما عزا البعض تعقد أزمة الشعر العربى الراهنة إلى التأثر الحداثى الشعرى بالمقولات النقدية التى تعزل النص عن عالمه الخارجى، فإذا به يستنتج أنهم قد أوغلوا فى الإلغاز نتيجة قناعتهم بقطيعة النص عن عالمهم الخارجى هذا. ثم أسأل د. حماسة وأنا أربط المشكل النفسى الذى يتركب على المشكل العاطفى فى حواراتنا، أظن أن ثمة عقدة نفسية أكثر مما هى فكرية فيما بيننا. أنت تحدد وظيفة الناقد بأنها تيسير فهم الشعر على القارئ العادى وهى إحدى وظائف الناقد، وهى وظيفة تعليمية، بل هناك من أصبح يتعفف عنها.

وعقب د. عبدالله الغذامى على بحث د. حماسة، موضحا خلافه مع الباحث بقوله: خصومتنا معك منذ سنة فى ذلك البلد العربى الجميل هى خصومة محبة، وأشهد أنى منذ اكتشفت كتاباتك ظننتك من صف السباقين إلى الحداثة رغمًا عنك، والمشكلة أنك تنظر هادمًا بنفسك ما تبنيه. مدخلك إلى قضية الهياكل المجردة للنحو كمدخل أساس من مداخل فهم النص مخصبة، بلا مجاملة، لكنك تكون خطاباً «ميتا خطابى» حولها تستأصل به فكرتك من سياقها العلمى الحداثى. إن ربط القضية بالخطاب الإيديولوجى (عروبتنا مثلا) مأساتها أنها تغفل عن أن العلم والتحديث لم تعد له جنسية محصورة فلا تعزلنا وتعزل نفسك عن حركة المجريات العالمية.

وقد عقب الباحثون على التعليقات وردّ د. عبدالقادر القط ـ على د. المسدى وأوضح أن المسدى دأب على التصنيف بصورة مسبقة مبنية على معرفة قد تكون ناقصة. وأنه ـ أى د. القط ـ قد يكون عند الحداثيين موسوم بالتقليدية، لكن ذلك غير صحيح على نحو ما تؤكد دراساته النقدية أو الشعر، ففى كتابه (فى الشعر الإسلامى والأموى) هاجم ما يسمى بـ «الفرشة» الاجتماعية. وأضاف د. القط: والحق أننا لسنا بدعًا فى المحافظة على لغتنا. يصدق هذا على الإنجليز والفرنسيين. إذا أضاف ناقد عربى prefix أو suffix لمساندة لفظ أوروبى أو دعمه بمفردة عربية ربما قبلنا هذا إذا لم يكن ثمة بديل، ولكن ما أغاظ د. القط ـ حسب تعبيره ـ أننا دائمًا فى موقف المتلقى. ألا يمكن أن تكون لدينا نظرية يتحدثون عنها فى الخارج وهل هذا طموح غير مشروع؟ لقد رأست مجلة «المجلة» ثم مجلة «الشعر» التى أصلت للشعر الحر وأوذيت كثيراً بسببها، ثم مجلة «المسرح» و«إبداع» التى رأست تحريرها فترة تسع سنوات، وقدمت فيها

جيل السبعينيات. ولذا أستطيع التكلم عن المشهد الشعرى.. أسألكم وأرجو أن تكونوا صرحاء مع أنفسكم لأنه دون هذه الصراحة لن يتحرر الشعر العربى ولن يتميز الموهوب عن الدعى فهل يرضيكم حقًا ما تقرأونه؟ أنا لا أنكر قصيدة النثر لكن هل يمكن لمصطلح أن يكون عذراً لهذا الهذر الذى يسمى نفسه قصيدة نثر؟ نريد القصيدة القائمة على الاختيار لا العجز. وألفت نظركم إلى أن الشعراء الذين يهاجمون الآن هم من أفسحت لهم باب «تجارب» فى «إبداع».

وحول مداخل قراءة النص الشعرى ألقى كل من د. عبدالمنعم تليمة ود. صلاح فضل ورقتين هامتين؛ إذ أكد الأول أنه اعتبر مشكل التأريخ للشعر العربى هو مدخل المداخل لقراءة نصوصه لأننا، بحسب تقديره لم ندون تاريخنا العام أو الإبداعى بعد. قال د. تليمة فى عرض بحثه: «مرة نحن عرب مسلمون وسبق أن كنا فراعنة، وبين هاتين الأطروحتين قالوا لنا عن الأفريقية، ولا يزال المشكل قائمًا حتى يتسع ما هو سياسى ليستوعب ما هو تاريخى؛ إذ لن تقوم للعرب قائمة إلا إذا استوعب الحد السياسى الحد القومى تمامًا واستغرقه. وأطروحتى أن يبدأ القارئ الناقد أو الناقد للقارئ؛ إذ إن الناقد قارئ لقارئ ـ أقول أن يبدأ قراءاته بعرض المعلوم (وهو القصيدة الحديثة) على المجهول الذى هو تاريخنا الشعرى. نحن كبشر اليوم فى لحظة هى انتقالة من فلسفة الفن إلى علم الفن.

ونحن نؤرخ للفن الراهن بأربعة أعمال (مقدمة إلى السيبرنطيقا) لفانيوس عام ١٩٤٨ ثم حركة ناعوم تشومسكى فى الخمسينيات، ثم (بنية الثورات العلمية) لتوماس كوهن عام ١٩٦٢ ثم أخيراً (جراماتولچيا) لجاك دريدا. هذه الأعمدة علمتنا بدورها أن أعمدة الفكر العظيم أربعة: ماركس وفريزر وداروين وفرويد. وزالت التخوم بين العلم والفن وداخل الفنون وبين الأنواع ذاتها، وتأسس على هذا فى الأدب مفهوم النص الذى أصبح كل صيغة ولو لم تكن لغوية، وقال من قال ألا شئ خارج النص.. فى هذا الإطار تراجعت ثنائية الشكل والمضمون وبرز أمر آخر.. التشكيل.. ثم تفتح النص على قراءات لا نهاية لها بحسب كل قارئ وكل مدخل، وأسس على مفهوم النص باعتبار الأول وليد لطائفة لا متناهية من النصوص.. وليد للعالم. وذاهب إليه. فماذا عن الشعر العربى؟... التأريخ الراهن لشعرنا العربى يتبدى بسذاجة وفقر شديدين على النحو التالى: يبدأ الشعر العربى قبل مائة وخمسين أو مائتى عام من الإسلام وتلمع فى هذه الفترة المعلقات وفى القرن الأول الفحول الثلاثة الفرزدق وجرير والأخطل وفى القرن الثانى أبو نواس وبشار وغيره... ثم فى القرن الثالث أبو تمام والبحترى وابن الرومى.... وفى الخامس يقفل القرن على أبى العلاء وحده...وهذا أمر بدع من البدع، خاصة إذا نظرنا إلى الشعر العربى ووجدناه مرهونًا بالأسر. إن هذا تأسيس قائم على الانفراط وعدم الارتباط بالمراحل الكبرى فى حياة الأمة، وأنا أرى أن التاريخ الإبداعى للعرب يبدأ فى أقدم أثر وأقدم نص ويتجاوز اختلاف اللغات القديمة فى المنطقة. إن النصوص القديمة عاشت فى وجدانات الشعوب من خلال تفجر العاميات فى الآداب المحلية على نحو أسطورى وملحمى بعدما ضاقت الفصحى والتفت حول السلطان والخليفة. السؤال هو كيف أستطيع أن أقرأ قصيدة لشاعر يعاصرنى الآن بينما لا أستطيع أن أعرضها على هذا التاريخ الشعرى؟.. إذا ما ظل الأمس مبددًا ومشتتًا ستبقى قراءتى على هذا النحو تماماً.

ثم عرض د. صلاح فضل بحثه حيث بين أن هناك نوعين من المداخل للقراءة الشعرية؟ أولهما المداخل الإيديولوجية التى ترتبط بكل ما يدخره القارئ من وعى وخبرات تاريخية وجمالية ويوظفها بشكل شعورى أو غير شعورى فى القراءة، ولا يسع أى قارئ للشعر تجاهلها لكنه قد يتلمس لمساربها القنوات الموضوعية التى تجعلها أكثر قابلية للتواصل وأقل إنهاءاً لأسطورة الشخص القارئ ذاته.

أما النوع الثانى الذى أتوقف عنده فهو ما يمكن تسميته المداخل التقنية وتتمثل فى نظريات الشعرية التى لم تعد منبهمة مع المنظومة الأولى، وهذه المداخل التقنية فى النصف الأول من القرن العشرين صارت ذات امتدادات عميقة وتملك جهازها الاصطلاحى ومجموعة إجراءاتها المعرفية؛ فأصبحت هناك الألسنية والتداولية والنظرية الشعرية التوليدية. وسأطرح موجزاً لتجربتى الشخصية لتكوين تشكيل أستطيع أن أزعم أنه مركب من النظريات الشعرية المتداولة

جميعًا، لكن المزاج فى هذا المركب الجديد يطرح قضية جوهرية ألا وهى مدى فاعليته فى قراءة النصوص الشعرية العربية، خاصة وعرضت لهذا فى مقدمة كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) اعتمدت على قياس منظومة عوامل أو درجات الشعرية المؤلفة من أربعة مستويات: أولها درجة الإيقاع، وهذا لا يتمثل فى طرفى ثنائية حادة ما بين التحقق الكامل أو التلاشى الكامل وإنما على مسافة يمكن قياسها بتحديد العناصر الإيقاعية المختلفة، ويعتبر هذا المكون الأول للشعرية بالغ الأهمية فى شعرنا العربى الذى به نميزه تاريخيًا عن النثر، ولا ننكر ثورة الموشحات ثم ثورة اكتمال قصيدة التفعيلة. وغيبة هذا النمط فى قصيدة النثر تطرح أصعب الأسئلة على قصيدتنا المعاصرة. والمستوى الثانى يتمثل فيما أطلقت عليه درجة النحوية والمتصلة بعملية التركيب الشعرى، أما المستوى الثالث فنقصد به درجة الكثافة الشاملة للعنصر التخييلى فيما يتصل بالترميز واستخدام الأسطورة وتداخل النصوص، كما يتجلى فى عمليات التناص ومستوى اختيار بناء المعجم الشعرى وكل ما يدخل فى جعل النص الشعرى أكثر احتدامًا، وتتسع لتتضمن أعمق عناصر الشعرية التى مازال النقد الحديث يحلل شبكة علاقاتها المتعددة. أما الدرجة الرابعة فنقصد بها درجة التشتت.

والمشكلة الأساسية للشعرية الحديثة أنها لا تعتمد على تبين الدلالة أو تراتب المفاهيم أو اتساع النسق المألوف فى عملية التواصل الشعرى، بقدر ما تلجأ للتفاوتات بين الأجزاء المختلفة بما يتحدى المتلقى ويدعوه لاقتراح البنية الدلالية. والإمعان فى هذا أى ضرب عملية تماسك المفاهيم التخييلية والتركيبية، يمثل ملمحًا حداثيًا شعريًا باعد بين متلقى الشعر وصانعى هذه النصوص. لا يمكن الإخلال بالتوازن الضرورى بين هذين المدخلين لدى كشف القراءات الشعرية؛ لأنهما يسمحان بفهم عمليتى التراتب والأولوية. والحقيقة أن الشاعر لايتعلم من الناقد... والوعى النظرى والمعرفى للشعراء يجعلهم من صانعى المذاهب وليس العكس. أنا أعتقد أن الشعرية العربية المعاصرة فى تجريبيتها الراهنة قد غلبت عليها جماليات الاختلاف مقابل جماليات التماهى التى كانت تطبع شعرنا القديم، أما موقف أحكام القيمة فنلاحظ أن المذاهب الإيديولوجية تسرف فى توظيف وتغليب هذه الأحكام مقارنة بالمذاهب التقنية التى تغلب أحكام الواقع، مما يتولد عنه نوع من التوتر والمفارقة فى مسائل الشعر، وأظننا مطالبون بإيجاد حلول لهذه الإشكاليات.

وقدم د. خلدون الشمعة بحثًا بعنوان «تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب»، أبرز فيه أن النموذج المبكر نسبيًا لاستخدام هذه التقنية يعود إلى مرحلة تحول فى الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها فى قصيدة «كأس» المنشورة عام ١٩٤٠، وبدأ الالتفات إلى قضية القناع مع ظهور الحركة التموزية فى الشعر العربى الحديث لدى خليل حاوى وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا. وقد حاولت الحركة إعادة اكتشاف الذات من خلال البحث عن مصادر حضارية بديلة. وكانت ترجمة جبرا لفصل من كتاب «الغصن الذهبى» للأنثربولوجى السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام التموزيين بدور الأسطورة فى الأدب، وعليه من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة لما قبل التراث الإسلامى كانت انعطافة حضارية نهضوية، كما أن القصائد المرتبطة بهذه التقنية اعتمدت على فكرة البيوت الخاصة بالمعادل الموضوعى، فكان أن حاول الشاعر العربى إيجاد تمييز بين أنا الشاعر والأنا الفنية واستتبع الحديث من خلف قناع شخصية فنية نشأة المونولوج الدرامى، غير أن النتيجة لم تكن دائمًا قصيدة قناع مكتملة ذات خصائص يتفق عليها النقاد، وهو لبس وقع فيه النقد العربى عندما أخفق فى التمييز بين «الإلماعة» Allusion والقناع Persona، ولأن الأولى ليست مشروع قناع بالضرورة وإنما تقنية إشارية أسرف اليوت فى استخدامها فقد استهدفت إغناء النص بشبكة من علاقات التناص ومنحه أبعادًا تسبغ على الرموز والشخصيات التراثية دلالات جديدة، بينما النقد العربى يهمل علاقة القناع بالدراما معرضًا عن سبر المعنى الاصطلاحى النقدى لكلمة Persona التى ترتبط بالمسرح، خاصة الكلاسيكى، حيث تشير بالتحديد إلى الشخصية الدرامية. كذلك، ترتبط القصيدة بفكرة البطل التراجيدى أى تتمثل وعيًا مأساويًا بالتراث. وإذا ما كانت تجربة التراث تتمثل هزيمة الأنا دائمًا كما يرى يونغ فإن هذه

الهزيمة كانت تمارس في قصيدة القناع على أنها تراجيديا خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية باستمرار. ومن الدلالات كذلك نشوء تنويعات عربية على الجنس الأدبي المرتبط بقصيدة القناع وهو السخرية من البطولة Mock - heroic genre. لكن يلاحظ غياب هذه التقنية من الشعر العربي الحديث بدءا من الثمانينيات. ويتساءل الباحث عن علاقة ذلك بإفلاس مفهوم البطولة بشقيه المثالي أو الذي يشير إلى بطولة العمل الفني ذاته.

وقدم د. جابر عصفور مداخلته على هيئة تساؤل كالتالي: هل من الضروري أن نرد نشأة القناع في الشعر العربي المعاصر إلى ما سمي تقليديًا في الستينيات بالحركة التموزية، أم الأكثر ضرورة أن نرد نشأة الظاهرة لرؤية للعالم تقوم على مركزية الزعيم الواحد المخلص؟ لأن قصيدة القناع ليست قصيدة حدثت عند من نطلق عليهم «الشعراء التموزيين» وإنما عند الشعراء القوميين، سواء أكانوا من البعثيين أم الناصريين، ورد الظاهرة إلى التموزيين يمكن أن يتناقض والجواب على السؤال: ولماذا تخلخل القناع واختفى؟.. فالدكتور خلدون أوضح بنفسه أن القناع تخلخل عندما اختفت فكرة البطل سواء أكان عبدالناصر أو صلاح الدين الأيوبي أو صدام حسين. أنا أيضا أدعو إلى أن نلجأ للتمييز البلاغي. الاستعارة الموجزة يمكن أن تصبح استعارة ممتدة ولو صحت هذه الفكرة تتغير أمور كثيرة. لماذا نتصور القناع بوصفه حيزاً محدوداً في قصيدة واحدة؟... لماذا لا نتصوره في ديوان يتكون من مجموعة قصائد ترتبط بشخصية واحدة أو يرتبط بشخصية تتكرر عبر دواوين مختلفة، كما فعل سعدي يوسف مع (الأخضر بن يوسف)، حتى ولو لم يتكرر اسم القناع ذاته.

كذلك جاء مداخلة د. كمال أبوديب على هيئة أسئلة للباحثين.

ألا يمكن للدكتور تليمة أن يسعى «لتأسيس» العمق التاريخي للأدب العربي خارج الإطار الايديولوجي من منظور التحليل الدقيق للبنية الإيقاعية الذي حاولته واكتشفت أنه يستغرق قروناً طويلة، وأنه لا يمكن أن يكون قد تطور عبر الفترة التي حددها الجاحظ بإشارته إلى حوالي ١٥٠ ـ ٢٠٠ عام؟ وألا يمكن للدكتور فضل النظر بتمعن إلى العلاقة المعقدة بين الشعر والنقد في منعطفات حاسمة وإلى تأثير التأملات النقدية على الأعمال الإبداعية؟.. ثم أخيراً ألا يمكن للدكتور خلدون أن يجد متسعًا من التلاؤم مع ما حدث في الشعر العربي والدراسات النقدية العربية بتقبل مفهوم جميل لدى إدوارد سعيد اسمه «هجرة النظريات»؟.. ولماذا نظل نصر أن نعيد ما يحدث من عمليات تطورية وتحولية وإبدالية ـ بمفهوم فوكو للجملة ومحمد بنيس؟. لماذا نصر على أن نعيد الأمور دائمًا إلى أصول نشأت منها ؟. هذا نمط في التفكير يبدو لي أصوليًا.. وأقصد الكلمة هنا بعمومية.

وأجاب د. خلدون الشمعة: إشارتي للتموزيين في سياق الحديث عن الإلماعة التي جعلت جبرا إبراهيم جبرا ينقد ديوان (أغاني مهيار) التي رآها أقنعة تناقض بعضها. ما اقترحته هو تنظيم هذا الحقل. إذا ما اعتبرنا قصيدة «عين الشمس» للبياتي قناعًا و (مهيار الدمشقي) قناعا، بهذا يفتح الباب أمام الفوضى. جبرا استخدم الكلمة لينفيها وقد أحببت التمييز بين المعنى الاصطلاحي الناجز والمعنى القائم وهو معنى لغوي.

أما د. تليمة فقد علق بقوله: لنكشف عن جدليات القصيدة العربية. لنفتح الباب أمام اجتهادات أخرى تؤسس على جوانب تاريخية وغير تاريخية حتى يسطع تاريخنا الإبداعي. هناك من ينظر إلى الراوي فقط في القرآن والعهد القديم والجديد فيكشف عن فتوح حقيقية في جماليات النص القديم الملحمي والأسطوري والديني. أدعو لاجتهادات جديدة..

واختزل د. صلاح فضل إجابته إذ قال: لا يمكن فصم الصلة الوشيجة بين القديم والجديد لكن منابع إبداع الشعراء تختلف عن الطرق العلمية المضبوطة في الدراسة التحليلية، ولا ينبغي الخلط بحيث تحمل الحداثة بشقيها إبداعًا ونقداً مسؤولية ما يلقى عليها من بعض النقاد والمتلقين، مما تصوروه بعداً عن الذائقة الشعرية ونهر الإبداع العربي. الفصل خطوة ضرورية لتحليل الظواهر.

وفى محور بعنوان «آفاق الشعر العربى المعاصر» قدم د. صمود بحثًا بعنوان «فى مقروئية الشعر الحديث» تناول فيه أدبيات القراءة اليوم؛ فيوضح أن القارئ إذ يقرأ النص ينخرط فى عملية تواصل بينه وبين صاحب النص بواسطة الرسالة اللغوية الواقعة بينهما، وهذه العملية تقوم فى جوهرها على تكامل تحولين يقعان على مضمون الرسالة؛ أولهما خروج هذا المضمون إلى بناء صورى بعملية تركيب الرموز أو «تشفيرها» ثم «ترجمة» ذلك البناء الصورى إلى المضمون المحيل عليه بعملية فك الارتباط وتحليل التركيب.والسمة الغالبة على علاقة القارئ بالنص هى وجود فجوة بين الطرفين الأساسيين فى عملية التواصل. ومأتى الفجوة قد يكون زمانيًا تاريخيًا إذا اختلف زمن القراءة عن زمن الكتابة، وقد يكون مذهبيًا إذا كان صاحب النص يصدر عن عقيدة مخالفة لقصيدة القارئ مثلاً. غير أن «تجسير» الفجوة بالقراءة لا يعنى السعى وراء أحادية المعنى الذى قد يقوم ـ ضمن هندسة النص ـ على ثنائية ضدية هى ثنائية الإظهار/ الإضمار التى يترتب على تلازمها ضرورة النظر فى الأثر الذى تخلفه تعدد إمكانات الفهم فى القارئ وبالتالى فى عملية القراءة. لكن المعنى مفرد وإخراجه من دائرة التعدد هو أمر تقتضيه محاولة الخروج من الحيرة والسعى لتحقيق الفهم عبر الانتصاف، لتفسير ما، إذن، القارئ هو المتحمل لمسؤولية المعنى. وثمة فهم قبلى لا يمكن إنكاره يتوافر لدى القارئ مرهون بمنظومة خبراته وأفكاره، يحدد ويسير القراءة والاستقبال، ويتضح ـ بلا جدال ـ أن أفضل القراء ما يختار نقطة ارتكاز تضم أكبر عدد من العناصر وتكون الرواسب فى أقل درجة ممكنة. للقارئ ـ إذن ـ سلطة بانية Instance Structurante لمعنى فى النص وبه، عن المكنون الموجود فيه أو فيها، همها الانسراب من العلامة إلى الحياة.. إنها سلطة التعقل والنظام بينما سلطة المبدع هى سلطة هدم وهذيان Instance délicante كبحث وراء المتستر.

ويقترح الباحث ما يشبه خطة عمل لتجسير الفجوة بين النص والقارئ، محاولاً تخطى إشكال دعاوى الغموض والاستدعاء التلقائى لمفردة الوضوح فى المقابل، مدافعاً عن حقوق ومشروع الكتابة الجديدة فيما يتعلق بعدم الانطباع لفرائض وتصورات لا توضح سوى حقيقة واحدة فى رأى الباحث؛ ألا وهى أننا نطلب من النص «الاطمئنان».. ومن هذا يجدد الدعوة إلى بلاغة جديدة، مانحًا إيانا تعريفه للمقروئية كقابلية فى النص للقراءات والانفتاحات اللامتناهية.

وعرض د. محسن جاسم الموسوى لإشكال نظرية التفاعل فى الشعر العربى فقال: لقد حاولنا مد العلاقة بين نظرية السرقات فى الأدب العربى ونظرية وسواس التأثير كما يسميها هارولد بلوم، كما حاولنا التماس سلسلة من العلاقات بين الاتجاهين ومختلف ما جاء فى منطوق النظرية. وأود الاشارة إلى أن النظرية تعنى شيئًا محدداً وفاصلاً عما ألفناه منذ ما قبل السبعينيات. وتنطلق قراءتى من الحاجة للتوسع فى الشعر والنقد مستأنفًا تساؤلات الحداثيين فى العلاقة بالسلف، وآخذاً من النقد الجديد والبنيوية المستكملة للشكلانية الروسية، ساعيًا إلى تآلف مصطلحاته مع المعجم العربى البلاغى. ويبدو الشروع فى سياقات التفاعل والمثاقفة بالغ الأهمية إذ ثمة ما يستدعى تحديثًا لآليات النقد وتنشيطاً لقراءة القصيدة الحديثة. هناك ما يدعو إلى الاهتمام بقراءة بلوم فيما يسميه بوسواس التأثير فى عناية خاصة بالولادات الشعرية، وعلاقة ذلك بنظرية السرقات العربية فى انهماكها بالنص الحاضر والانحراف عنه فى معجم معروف يشارك فيه عديدون كالجرجانى وابن رشيق لاحقًا والحاتمى. وحتى البعد النفسى الغائب فى هذه النظرية يبدو حاضراً فى هذا الاستبعاد؛ إذ إن الانهماك التفصيلى فى تقنية البلاغة يكشف عن حضور آخر فى ذهن مبتدعيها الذين لايرون لزوم التأويل أو الاتيان على دواعى الاحتذاء والاستلاب والغصب والتوقف عند الدلالة المتفاوتة للتسميات. وعندما يطرح هذا فى إطار الاشتباك مع الخلف والموروث يمكن أن نطالع مشروع الحداثة الخمسينى على أنه حلقة ليست الأولى، خلاسيتها تؤكد انتماء مسكوتاً عنه قد يعود إلى «الديوان» عندما كان دعاته يرتدون على الإحياء مرة والانشقاق من داخله مرة أخرى. والحق أن المعلن فى المنشور النقدى لا يقدم الصورة كاملة، وإعلانات أدونيس لا ينبغى أن تفسر على غير معناها؛ إذ إن سكوته عن جماعة الديوان مثلاً لا يتستر على تأثره بهم.

وأقول إن ثمة من يطالبنا بإعادة تفكيك الجارى من الحداثة الشعرية بعدما كادت أن تؤول إلى معيار وسُنّة. نحن نلاحظ هلع بعض الأباء محبذين الاسترخاء بين استجداء الرحمة والمغايرة، ولهذا تأتى الاستجابة من الأبناء مذبذبة أو اعترافاً بدور لم يكن يستحق المحاكاة فى أحسن الأحوال. نحن أمام ثقافات وأصوات وقصائد فى هذا الوطن جلها ينتشر أو يستبعد أو يختار نفى الذات، ولهذه أيضًا أبوتها ومسعاها ولا تتوجه إلى النتيجة كما لا تطالبها بإذاعة سرها. إن التفاعل المقصود، والذى هو تداخل ما بين المقروء والمسموع والمشاهد والمجرب الذى تحضر أطرافه فى تعدديات إنسانية، هو شاغلنا فى قراءة الفعل الشعرى الآن.

وألقى د. عبدالله الغذامى بعد هذا ورقة بعنوان «تأنيث القصيدة ـ قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية» فى لغة تكاد تكون فرويدية دون حجب. وساخرة من لغة ومنطق القبيلة؛ إذ تعرض «الحكاية» ـ كما وصفها ـ قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة التى حطمت ـ فى لغة الباحث ـ أهم رموز الفحولة والذكورة (والمقصود عمود الشعر ـ ولنلاحظ هنا كلمة عمود ومفردات أخرى شتى استخدمها الباحث مثل «الاغتصاب والانتهاك الجرئ» والاستشهاد بمفردات من نوع جمل بازل أى الفحل المكتمل وغيرها على مدار البحث الذى استشهد بمحاولات الرواد الذكور ـ واللاحقين عليهم ـ إنكار فضل السبق فيما سماه «اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر» على قصيدة نازك ومحاولة زحزحتها عن هذا الفتح ليتم نسبه إلى بدر شاكر السياب، أو القول بأن القصيدة ليست قصيدة حرة وإنها نوع من الموشحات، أو حتى الإدعاء بأن قصيدتها ليست سوى تغيير عروضى وأن الأهم من هذا هو التغيير الفنى. ويتتبع الباحث مشوار القصيدة المؤنثة ـ كما أسماها ـ التى ظهرت فى عام ٤٧ و ٤٨، ومراوحات التسمية ما بين الشعر الحر وحركة الشعر الجديد أو الحديث، ثم التحول إلى مسميات مثل قصيدة التفعيلة مؤكداً على أن هذا النسب المؤنث كان حاسماً وأولياً على يد نازك الملائكة، ولم يحدث لدى السياب إلا بعد تدرج بطئ عكس ما أراد الكثير من المنظرين العرب، وأنه ـ أى السياب ـ حتى عندما فعل هذا إلا أن قصيدته التفعيلية الأولى حافظت مع ذلك على عمود الشعر الذكورى فى لغته وذهنيته ونسقه القولى.

وألقى د. شربل داغر بحثا عن التناص عنوانه «التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعرى» أوضح فيها أن مسعى الدراسة يقوم على تبرير التناص من حيث هو مسعى جديد فى الدراسات الأدبية بديلا ومكملاً للأدب المقارن فى صياغيتيه الأمريكية والفرنسية. وهناك محطة ثانية هى تعريفات التناص سواء العربية أو الأوروبية أو العربية الحديثة، وأما المحطة الثالثة فهى السبيل الإجرائى للتناص حيث يعين مصادره وميادينه والوقائع التناصية، ثم ينتقل إلى دراسة أشكال التناص ويتعرض لمقاصده أو الهدف من التناص ويقترح توسعة المفهوم ليطاول شؤون الواقع فى التفاعل الثقافى مستعيناً بأفكار درسلر وباختين وكريستيفا وغيرهم، وصولاً إلى محمد مفتاح ومحمد بنيس، وخالصاً إلى أن هذه المساعى النقدية لازالت عالقة بأهداب النقد البلاغى القديم أو لاتقدم تفسيراً لإمكان وجود التناص ضمن عناصر النص الشعرى ومقاربته.

ومن ميادين التناص: الجنس الأدبى، بناء القصيدة ثم تناول الحساسية الفردية فى الشعر العربى الحديث. وتطرق إلى ما صارت إليه هذه الموضوعة فى حاصل الشعر العربى الحديث، وخلص إلى أن حداثتنا الشعرية رغم أخذها المستمر من الطرق الأسلوبية الحديثة، فإنها تظل موسومة بتلاوين محلية لا تقربها من النماذج التى تدعى تقاربها منه. وينهى ورقته قائلاً: ويمكن القول أن الشعر العربى دخل ثنائية لم تكن معروفة من قبل هى المصادر التناصية فى الثقافة الأوروبية وتقع فى باب التشوف والتماهى أحياناً، وأخلص إلى أنه واقع فى غير مجال ويستدعى طرقًا فى المعالجة لا تقصره على الوقائع النصية والشعر فقط ويشدد الباحث على ضرورة توسعة هذا المصطلح لأننا نحيا فى عالم شديد التناص.

وهنا سأل د. لطفى اليوسفى: فيما يخص ورقة د. صمود هل يطالبنا بدور اجتماعى للشعر؟ وإذا كان كذلك كيف نستخلص الوظيفة الجديدة؟ وإن كان هذا هو مقصده ألا يمكن القول إن الشعر ماعاد للتحضير أو التلقى بل أصبح

يضطلع بمهمة أكثر مكراً. هناك محاولة لنقل اللغة من الإنشاد إلى التسمية. الشعر العربى المعاصر فى أسوأ لحظاته يتأثر بالقديم لكنه أحياناً يقيم علاقة سرية معه بموجبها يسترده ويستكشف آدميته، وأخشى أن تتلقفنا قدامة ما، ونقصى النصوص ويلتبس علينا الأمر.

وأجاب د. صمود: لا يمكن مطالبة الشعر بشئ لأن النقد ليست له سلطة موجهة، ويمكن أن تكون التحولات فى علاقة الشعر بذاته وبالكون مدخلاً لدراسة علاقتنا بالمجتمع والرؤى المتحكمة فيه. إن سعدى يوسف كى يكون الشاعر الذى هو تفرض عليه تجربته الشعرية أن يقصى من اللغة ذاكرتها، وأدبيات الحداثة تعلن عن القطيعة بين الدال والمدلول. الحق أن الناقد يبحث عن منطق الألفة، بينما الشاعر يبحر فى منطق الغربة.

وعلق د. صلاح فضل على مبحث د. شربل داغر معترضاً على محاولة الأخير توسيع مفهوم التناص ليصبح شبه أداة وحيدة لدراسة الكتابة وهنا المشكلة. وقال د فضل: التناص جزء من جهاز مفاهيمى متكامل كيف يمكن توظيف المفهوم للكشف عن شعرية النص وليس عن مجرد خواص فى الكتابة يستوى فيها الشعر والنثر ؟ ما نريد كشفه ليس كيفية توافق الشعراء مع الآخرين وإنما كيفية إبداعهم رغم هذا التوافق، ولنا أن نطور مفهوم وظيفة التناص ليصب فى دراسة الشعرية. ثم علّق على ما طرحه د. جاسم الموسوى قائلاً: إن أدونيس لم يغيب بمرجعية الديوان لديه فحسب وإنما غيب الإحياء ومرجعية الثقافة المشرقية فى «أنت أيها الوقت» منذ مطلع القرن حتى منتصفه وهو اعتراف لا أستطيع أن أنكره. وهو يعتبر الإحياء حركة نكوص لا حركة نهضة. أما عن بحث د. الغذامى قال د. صلاح فضل إن الغذامى يحاول اختيار البنية اللغوية أداة لتأييد مقولته الإيديولوجية وأخشى أنه يتطرف إلى النقيض (وهى الملحوظة نفسها للشاعر محيى الدين اللاذقانى حول التحول من الإجحاف للمرأة إلى تملقها) فى محاولته هدم بطريركية المجتمعات العربية.

وقد علّق د. داغر على المداخلة قائلاً: لم أقل بأن يكون التناص بديلاً عن الدراسة اللسانية بل هو جزء منها مكمل لها، وما انتقده فى مساعى الآخرين انتقالهم من الأدب المقارن وطرحهم مفهوم التناص، لكن شغلهم فيه يتصل بالأدلة الثبوتية والمعالجات الإجرائية التى قام عليها الأدب المقارن والمقابل والنقد البلاغى العربى. أنا أتحدث هنا عن Intra Text أو التناص الداخلى... أريد أن يصبح التناص عنصراً داخلياً وليس خارجياً.. أنا من الدارسين الذين يرون أن للتناص أساســـاً أناسيا أنثربولوجياً فى المجتمع، ودون الكلام عن مقاصد التناص لا نستطيع صراحة أن نفهم كل الجلبة المحيطة بأدونيس. ثمة ثقافة استعمالية تختلف عن الثقافة الإنتاجية، ومن المهم أن ندرس الحداثة ضمن المثاقفة.

وقد ألقى د. شاكر عبدالحميد بحثًا بعنوان «جسد الأسطورة وأسطورة الجسد ـ دراسة حول شعر السبعينيات فى مصر» مبتدئًا كلامه بلهجة اعتذارية إذ قال «ما أطرحه مجرد احتمالات إذ لاقطيعة، ولاقطعية». ثم أوضح أن أجيال ما قبل السبعينيات وجدت نفسها مع فكرة مشروع عام كبير قد يكون الوطن أو الأحلام... والمفهوم المحورى الذى حرك جيل السبعينيات كان النقل لا التوحد، والانفصال لا الاتصال، والفرد لا الجماعة بعدما سقطت المشروعات الكبرى داخل هذا الجيل، وظهر الاهتمام بالذات إلى حد الانكفاء متوازياً مع التعبير عن العزلة، مما أدى إلى دخول حالات من التهويم مثلما تبدى فى أعمال محمد سليمان وعبدالمنعم رمضان ومحمد آدم ووليد منير ورفعت سلام وجمال القصاص ومحمد فريد أبو سعدة ومحمد عيد إبراهيم وأمجد ريان وغيرهم، وواكب هذا الاهتمام الخاص بأحلام النوم والكوابيس وتهويمات الذات المستوحشة إلى حد الجنون أو الهذيان لدى عبدالمقصود عبدالكريم، وظهرت كتابات تستلهم روح الأساطير لصنع أساطيرهم الخاصة (حسن طلب وعبدالمنعم رمضان) كما ظهرت محاولات للتقريب بين اللفظى والبصرى والإفادة من فنون التصوير والسينما إلى جانب الاهتمام المحموم بالجسد سواء أكان جسد المرأة أو الوطن أو أى جسد آخر، وأصبح إدراك العالم متشظياً مبعثراً. غير أن العكوف على الذات لم يكن شكلاً من الاضطراب

النرجسى أو الرفض السلبى الاكتئابى للواقع فى ظنى بقدر ما كان تعبيراً إبداعياً عن إدراك الواقع والتعامل معه، حيث لا يكف عن ملاحقة هؤلاء الشعراء بحالات مأساوية مستمرة. كانت أجيال الحداثة السابقة على جيل السبعينيات. ولتعذروا التعميم ـ موجهة إدراكياً وتصورياً نحو المركز بينما بدا جيل السبعينيات متوجهًا نحو الأطراف وفى مواجهة المراكز الضعيفة والمتهاوية. كان لابد من الانفصال لبعض الوقت. ويمكن أن نصف هذا الجيل بالجماعة الهامشية بكل ما يحتمل فيها من مبالغة فى الرفض ومبالغة فى القبول. العنصر الطبيعى السائد لدى عبدالمنعم رمضان هو الماء، بينما العنصر الطبيعى السائد لدى محمد سليمان هو التراب بكل مفرداتهما الدالة. فى التصور السابق على هذا الجيل كان الجسد واحداً، منعزلاً، هندسياً، بعيداً، كاملاً، مفتقداً ويتم العذاب من أجله، أما بالنسبة إلى الجيل السبعينى فهو ليس مكتملاً أو هندسياً أو منعزلاً أو واحداً أو خالداً، بل لا يحدث مسعى من أجله.. إنه يومى وتفصيلى وناقص ومفتوح لا يحفل بالخالد.. لا يهتم بالقناع قدر اهتمامه بالمرآة، ولا يهتم بالتجريد قدر التجسيد ولا بالألفاظ أو اللغة وإنما بالإيماءات وحتى الإفرازات. جسد الأسطورة يستكشف البعيد أما أسطورة الجسد فتستكشف القريب.

وقدم د. عبدالرحمن بسيسو بحثا بعنوان «قراءة النص فى ضوء علاقاته بالنصوص المصادر ـ قصيدة القناع نموذجاً» وتحدث فيه عن النموذج التصورى الذى انبنى عليه البحث فى مقاربته للقصيدة الحديثة، خاصة قصيدة القناع. وتحدث عن دوافع التقنع والوظائف التى يؤديها فى تلك القصيدة وهو ما يجعلنا نرى شبكة التناقضات فى الواقع العربى، باعتبار أن موقف الشاعر الهادف إلى فك اختراق هذه الشبكة وتفعيلها هو الأساس المحدد لطبيعة علاقاته (بالشعر وبالمجتمع) التى تعكس ـ من بين ما تعكس ـ دوافع التقنع فى القصيدة. ولأن الشاعر ـ هو القطب دائم الفاعلية المشتبك مع جميع أقطاب شبكة المتناقضات فهو متحرك داخلها وهى منسربة داخله، فهو يبحر كى يبدع القصيدة التجربة أو القصيدة الرؤيا بوصفها عالما من المرايا البؤرية الكاشفة ليصبح القناع موازيا شعريا للشاعر الإنسان الذى يتحرك فى الواقع الموضوعى ليجدد نفسه والواقع معاً.

إن صدور قصيدة القناع، بما هى تماه ديالكتيكى خلاق، لا يفضى فحسب إلى أبعادها عن التمركز حول أنا الشاعر أو حول هوية مجردة من ورق، يحيل إليها الضمير أنا، بل تجعل القناع فى القصيدة رمزا كليا وحسيا وعينيا هو محور تركيب القصيدة الذى يحقق انتماءها إليه إن ينطقها، فيبنى كينونته المستقلة عن الشاعر بما هى معادل موضوعى لتجربة إنسانية مستمرة ويولد القطب الأول فى تشكيل القناع الذى هو الشاعر سؤال الدوافع. لماذا يتقنع الشعر؟.. فيولد الاسم الثانى فى تشكيل القناع ـ بعد شبكة المتناقضات التى تحكم الواقع وإدراك مكوناتها ـ إمكان الإطلال على النصوص المصدرية التى تنبنى عليها القصيدة وتبدأ المسألة فى تكوين اسم القناع التى هى من حيث البنية صورة مصغرة من تكوين القناع ذاته. ولا ريب أن حضور اسم الأنا المغايرة فى النص يبين أن المصدر الذى استدعى منه اسم القناع سيكون مهيمناً، وإن بدا غائبًا أو مستتراً فى ثنايا طبقاته العميقة. وعلى ضوء هذا التصور نستطيع تصور كيفية انسراب كثير من النصوص فى تكوين القناع وحدوث التناص والتماهى.

إن الشاعر وأنا الأنا المغاير، إذن، هما القطبان اللذان تتحرك بينهما النصوص، وإن كانت بعض النصوص تنطلق فى فضاءات ذات أنات مغايرة لتوسع تفاعلها، ولكن اتساع التجربة أحياناً يفضى إلى اتساع النص، ولكن هذا الاتساع ليس متلازماً دائمًا والتجارب الساعية إلى اقتناص الأزمنة فى برهة رؤية كاشفة أو التوفيق بين ما يتناهى ومالا يتناهى ووصل الزمان بالأبدية هى وحدها التى تفتح الأنا المغاير على أشباهه، بحيث يكون القناع فى القصيدة التجلى النهائى مفتوحًا على الماضى موغلاً فيه قائما فى الحاضر ومفتوحا على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلى، وبحيث تتبدى القصيدة نصاً مكتوباً فوق مالا يتناهى من نصوص.

أما ورقة الشاعر مريد البرغوثى فقد كانت شهادة على واقع المشهدين الشعرى والنقدى بعنوان «الديمقراطية والاستبداد فى تناول النص الشعرى». حيث انتقد البرغوثى «حداثة القشور» التى ألحقت ضرراً بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة فى الهجاء واختصار المرأة فى الجنس حيث لا ينجو

من الخوف والارتباك شئ - فى ظل ثقافة الحزب الأوحد والزعيم الأوحد والحبيب الأوحد - بما فى ذلك قراءة النص وكتابته، ويركن الجميع إلى حالة يصفها الشاعر بـ «اطمئنان القبيلة»، وهى حالة قائمة على أوهام التأكد. ثم يعرض لمدخلين فى التعامل مع النص الشعرى: أولهما مدخل استبدادى مغلق يكون صاحبه رأيه فى النص قبل التعامل معه؛ إذ لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه، ويتضمن هذا ازدواجية تحويل الإيديولوجيا إلى ذائقة جمالية أو العكس. ويهرع أصحاب هذا الاتجاه إلى أى شاعر كبير لدى كتابته لقصيدة جديدة حتى وإن كانت رديئة مهللين ومصفقين.. وهو أمر لا يوصف بأنه أقل من سلوك عصابة سعيدة. أما المدخل الثانى فديمقراطى طازج يتعامل «ببراءة» - نسبية - مع النص، مدركًا أنه لا وصفة أو أحكام مسبقة فى الفن، ويشير الشاعر إلى تناقض بعض الشعراء والمبدعين مثل موقف العقاد من شوقى ثم إهداره قيمة ذلك التمرد والاجتراء لدى إحالته لاقتراح صلاح عبدالصبور الشعرى إلى لجنة النشر «للاختصاص». وأخيراً يدعونا الشاعر إلى إجادة قراءة القلق.. لنختبر جدارة كل نص على حدة.

وقد علق كمال أبوديب على تلك الورقة قائلا: هذه شهاده شخصية فيها الكثير من توهج اليقين والقلق حول مستقبل الإبداع العربى، لكن الآراء فيها طرحت بيقينية مذهلة فى درجة الوثوقية التى تجلت فيها. ولو عرفت الورقة مثل القلق الذى نحياه لكانت أكثر إثارة الأسئلة.

وعلق د. عبدالله الغذامى بقوله: المشروع الذى تتصدى له شهادة مريد هو نقد النقد... فكيف نتعامل مع الخطابية بخطابية.. بل وعمومية. خطاب مريد موغل بتشاؤميته. فهو يأتى للخطاب النقدى كهجّاء وكأننا لازلنا فى خيمة النابغة لم نبرحها.

وعلق د. جابر عصفور على تلك الجلسة قائلا: ها نحن أمام جيل يقول أجرأ مما كنا نقول. ثم سأل د. شاكر ألم نركز على الانقطاع أكثر من الاتصال؟، وإذا مادرسنا تكوين الجملة فى شعر عبدالمنعم رمضان مقارنة بمثيله فى شعر أدونيس هل تظل فرضية الانقطاع قائمة؟ أما عن ورقة مريد البرغوثى فقال: جميلة هى ثنائية النقد المستبد والنقد الديمقراطى لكن هل هى ثنائية.. مفروضة على الإبداع أم أنها ثنائية موازية لثنائية النص المغلق والنص المفتوح فى الإبداع؟

أجاب د. شاكر عبدالحميد قائلا:

نعم ركزنا على الانقطاع أكثر من الاتصال. هناك اتصال على مستوى أفقى مع الشعراء ورأسى مع الشعراء السابقين.. فى «أكون» والماضى معًا.. ليس هناك قطع دنيوى إذا ما استخدمنا لغة مهدى عامل ولا قطيعة إبستمولوجية إذا استخدمنا لغة باشلار.

كما علق مريد البرغوثى على المداخلات بقوله: ماكتبته مجرد ملاحظات شاعر على المشهدين الشعرى والنقدى، لست ناقداً ولم أتورط فى هذا الادعاء، والثنائية التى أشار إليها د. جابر قائمة فى المشهدين.. ربطتها اجتهاداً بغياب الثقة فى الذات.

كذلك قدم د. وليد منير بحثًا حول التجريب فى القصيدة، وأوضح أنه بعدما صار بعض التجريب «لعبة مفتوحة على العشوائية» والاستسهال لادعاء الجدة لابد من استحضار التجربة لتوفير مرجعية ملائمة، والحد الأدنى من الضوابط والمعايير التى تحفظ للتجريب شرفه، لأن الأمر أصبح يشبه سيركًا كبيراً. ولأن التشظى جزء من حقيقة الوضعية الإنسانية - مابين استلاب ويأس ونزوع للغياب، بحيث تصبح الأنا، وليس فقط الآخرين، هم الجحيم - هذا التشظى والغياب يأخذ فى القصيدة العربية المعاصرة شكل القلب والتشذير وإحلال التضاد واشباع سياق النفى وغيرها مما يؤدى لأسلبة حالة العزلة وتشكيلها بصورة موازية لمضمونها وتصوير عالم فانتازى لعالمنا ويفارقه، حتى تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تحصل على وجودها الأسطورة لتحصل على وعى ما، والحذف نوع من المحو. لن نكون مفرطين إن قلنا إنه يمثل استبعاداً لجزء كامل من الوجود الملموس ليؤكد حضوراً ما ليس ملموسًا، والقلب نوع من كسر التعاقب لإفراد حضور حدث ما، كما يعمل على تأصيل عنصر المفاجأة وتدشين عجائبية الحدث، بينما القطع يمثل شكلاً

من أشكال «الربط»؛ بحيث تصبح الوحدة التركيبية أكثر بروزاً، ونلاحظه فى فن السينما. أما التشذير فهو تفكيك لوحدة العبارة أو الصورة وهو تشكيل بصرى مواز لمفهوم التبعثر. وإحلال الشئ فى نقيضه هو ما نعنيه بإحلال التضاد وهو قادر على توليد صورة شعرية مدهشة لكنها مشحونة بطاقة سلبية تنسف الشئ نفسه. وتكرار التقابل والتضاد مشبع بالحركة الدورية لقوانين توليده، أما التضليل فهو ما يمكن أن نسميه الاختباء والكمون. سعدى يوسف ومحمد الماغوط ومحمود درويش ومحمد عفيفى مطر وعبدالوهاب البياتى هم بعض من أتناولهم بحسب هذه المفاهيم.. فالحقيقة مثناة كما ينبهنا هيراقليدس ومختبأة، ولابد من تقشير اللحاء للوصول إلى مكمنها.

وقدم الشاعر حلمى سالم كلمة موازية حول الموضوع ذاته طارحاً لبعض الملاحظات والأفكار المرتبطة بعموم حركة التجريب الشعرية العربية فأوضح أن ثمة تطرفات وتزايدات وقعت على حركة التجريب الشعرية العربية المعاصرة من رواد تجربة الشعر ونقاده، قبل ظهور الموجه الوسيطة التى تشمل حركة شعر السبعينيات ثم الموجة المتأخرة أى جيل الثمانينيات والتسعينيات، وعرض فى السياق لفكرة الغموض والشكلانية والضرورات الحضارية والجمالية والسياسية للتجديد. لكن التزايدات فى رأى الشاعر تنبع من مقولات من نوع «لاآباء لنا وأننا بدء وقطع وانقطاع»، ولعل من آثار الإفراط فى اللعب اللغوى كان تدمير النص والقارئ معًا، هذا إلى جانب وقوف بعض شعراء هذه الحركة الوسيطة عند ما أنجزوه مما أعطى الإيحاء بأن الحركة قد استنفدت أغراضها، وهو ماليس صحيحاً. وزاد المشكلة تعقيداً تصور أن النثر معيار وشرط لما هو حداثى وشعرى، فوقع أصحاب هذا الاتجاه فى التطرف نفسه الذى وقع فيه من اشترطوا علاقة الشعرية بالوزن ـ رغم أن شرط الشعر هو الشعر. يضاف إلى هذا وهم الاعتقاد أن لا قضية فى الشعر الجديد؛ إذ إنه لا شعر ـ فى رأى حلمى سالم ـ بلا إيديولوجيا.. ودعا الشاعر إلى الابتعاد عن مقولة قتل الأب، لأن الوقوف «فى ساحة مليئة بجثث الآباء أمر لا شرف فيه ولا شعر فيه».. كما دعا إلى الخروج من الحزبين المسيطرين على تقييم إنجازات المشهد الشعرى، مابين حزب تأليه أدونيس وحزب هدمه.

اعترض الشاعر والناقد المغربى محمد بنيس الذى ترأس الجلسة بأنه حتى هذه اللحظة مازالت الحوارات تدور فى فلك محدد. وأننا نسمع حديث الشرق عن الشرق بينما فى المغرب العربى هناك جزء أساسى من إنتاج المنطقة العربية ثقافيا، وأكد أن هذه ملحوظته بوصفه قارئاً.

وبدأ الشاعر رفعت سلام بعدها قراءة ورقته التى بين فيها أن مصطلح قصيدة النثر استخدم ربما للمرة الأولى فى مجلة «شعر» نقلاً عن سوزان برنار قبل أن تختصر كتابات أنسى الحاج خصائص هذه القصيدة. وإلى جانب أن استجابتنا لها مفتوحة المعرفة، فإن السلبية الأخرى تنبع من أخذنا لكل كلام برنار عن قصيدة النثر الفرنسية من أيام بودلير ورامبو على أنه مطلقة بدهية أو حقيقة غير قابلة للنقاش. السخيف أن تتخذ نصوص أنسى الحاج وأدونيس طبيعة وثنية إلى جانب موجة عارمة جرفت منذ الستينيات بعضًا من أساطير الكتابة التفعيلية، ولاتوجد رؤية نظرية، ترجمة أو اجتهاداً. وتقف هذه النصب كعلامات، استفهام وتعجب على وضعية ثقافية معينة. لا يجب أن ننكر أن مصطلحات برنار التى هى مرتكزات خطاب أدونيس. ورغم أنها تمتلك فاعلية تأسيسية، فإن فاعليتها بالوساطة عبر مجلة «شعر» ومصادفة صدور الكتاب بعد تأسيس المجلة تشى بأنه ربما صدر لهذا الغرض ولا لشئ آخر. ولكن هل هى مصادفة خلو الأعداد الأولى من المجلة من أية مقاربة لهذه الأفكار؟..«ثورة الشعر الحديث» لعبدالغفار مكاوى يكاد يتقابل مع كتاب برنار لكنه لا يعبر عن الرفض والفهم فى التعامل مع القضية من حيث الوجود الأنطولوجى. إن الواحدية هى النموذج الذهنى الأعلى فى التعامل مع قصيدة النثر، وهذا الوضع يؤدى إلى أحد أمرين: الحذف أو الصمت. ولعل الأجهزة والمؤسسات المصرية ـ ولا نقصد فقط التعليمية ـ لها دور فى تسييد شكل معين للقصيدة على حساب غيره، فلغة إبراهيم شكرالله فى قصيدته قد أفلتت إلى الهيولى وافتقد الحضور الشعرى لفترة طويلة، رغم أن ذلك ضمان الفاعلية. هل قصيدة النثر قصيدة أم لا؟.. هذا لازال تياراً. لقد اختصرت معركتها إلى معركة حول التفعيلة. البعض ممن دافعوا عن صلاح عبدالصبور يأخذون

مواقف عزيز أباظة حيال قصيدة النثر. كما يقول ماركس إذن «التاريخ يتكرر لكن المرة الثانية فى صورة مهزلة».

ثم قدم د. حاتم الصكر بحثًا بعنوان «قصيدة النثر: الاعتبارات النصية وإجراءات التلقى» أوضح أنه لجأ فيه للتاريخية. مؤكداً أنه لابد من معاينة ما أسماه بخطايا القصيدة النثرية، وأنه لا يتفق مع الشاعرين محمد بنيس أو حلمى سالم فى كونها بدأت منذ الأربعينيات والخمسينيات، لأن هذا لايعطينا عمراً كافياً لتطورها الزاخم فى لغتنا..

وأول الخطايا برأى د. الصكر تأتى من الخطاب النقدى العربى نفسه، ثم هناك الجيل الأول لكتابات هذه القصيدة . ويشير الباحث إلى «المقدمة الخطيئة الشهيرة لأنسى الحاج الذى كان تنظيره لنفسه أساسًا» إلى جانب طريقة الرواد الأوائل فى بحث جوانب المعرفة العميقة الهادفة إلى إعطاء صدمات للقارئ تعمق المقولات المعاكسة. وهنا يتساءل الباحث: مامعنى أن يقولوا نحن لا تراث لنا؟! وكل هذا بتبشيرية مخيفة. ثم ذكر كتبًا لسامى مهدى ومحمد باروت ورأى أنها عانت من شيئين وهما يكتبان عن الحداثة: الاهتمام بالجانب التاريخى عند الأول وطبقية المعنى عند الثانى. مما أدى إلى الوقوع فيما يسميه أدونيس «وهم النثر»؟ فخلقنا بالفعل «حاضنات وهمية» لها مما ولد شيئًا آخر. فهى تكتب كأنها هى قصيدة واحدة والقارئ بدوره لم يغير من منظور قراءته المهووس بالبحث عن معنى. ويذكرنا د. الصكر بأن المحددات التى تحدد استقبال النص الشفاهى مازالت تحكم النص الكتابى، مما أخر هذه القصيدة كثيراً. كذلك، هى رفضت لدواعى إيديولوجية، ثم إن سك المصطلح احتاج لبعض التعديل من أدونيس وغيره مما أنتج تشوشًا كبيراً. ويقترح الباحث تحديد مستوى النص بافتراض أبنية أخرى وهو التصور الخطى للقصيدة بدءاً من العنوان والكتابة والزمن. موجهات القراءة هذه تعطى النص شكلاً. إنها تحتاج لهذا التعين شريطة أن يكون الشاعر على وعى بما يفعل. وجود السرد فيها يتطلب قراءة من هذا النوع ـ مدعومًا بالضمير الأول. كل هذا يجب أن يساعدنا على قراءتها سردياً. يجب أن نسعى لمحاولة الفهم المبرأ لهذه القصيدة.

واعترض د. محمود الربيعى ود. عبدالغفار مكاوى على مضمون «الرسالة» التى تتضمنها وتبثها قصيدة النثر ـ إن كان ثمة رسالة بحسب ماذهبوا ـ داعين شعراء هذه القصيدة إلى التفكير فى رجل الشارع العادى ومجمعين على المعاناة فى قراءة إشراقات رفعت سلام. لكن د. الصكر أكد أن القارئ العادى ليس مقياس قراءة الشعر، لأنه لا يفهم حتى أبسط القصائد!

وانتقد د. أحمد كمال زكى فى بحثه «قصيدة النثر : تجريب أم تخريب» آليات فى هذه القصيدة التى وظفت مفهوم الرفض للنيل من الحداثة وجمال النص معًا، والغث الكثير الذى أصبح مرتبطاً بما ينسب لهذا الشكل الأدبى. بينما افترض الناقد اللبنانى بول شاؤول بدوره ـ فى بحث مطول ـ على استمرار السجال باعتبار أن ٩٩٪ من شعراء لبنان اليوم يكتبون هذه القصيدة ولم يعد الأمر محل جدل كما هو الحال ـ لايزال ـ حولها فى مصر. وأكد أن تاريخ قصيدة النثر العربية بعيد جداً وغائص فى التراث بينما خصائص هذه القصيدة بالشكل الذى حددته برنار تنهدم يوماً بعد يوم وقد يسلبها هذا المعيارية.

وعلق الأستاذ محمود أمين العالم على القضية فى صورة ملاحظات، مؤكداً أن سيادة مصطلح التجريب على التجربة يشى بسيادة رؤية منهجية محددة تثير قلقه، فالتجريب بالمعنى المعرفى عملية إجرائية تدخل عليها أمور مثل الغائية والاصطناع والقصد ـ ولايمكن إنكار هذا على حد قوله ـ وعندما نتحدث عن التجريب فى الشعرية الحداثية يقصد بها التجريب الذى هو نقطة البدء فى عملية الإبداع ذاتها. إن مفهوم التجريب الحالى فى بعضه ربما يكون أقرب لاصطناع التجربة الإبداعية. إذ ثمة منهجية ألسنية تغلب الدال على المدلول. هذا موجود فى الكثير من الإبداع الشعرى لأنه يكون منشغلاً بالشكل. وعند البعض يتطرف الأمر فيبلغ الحرص على اللامعنى ويستند هذا إلى رؤية إبستمولوجية وضعية للوضع الانسانى لاترى فيه إلا كل ماهو متشظى. ولما كان الأمر هكذا يصبح مفهوم الإبداع مرادفًا لمفهوم القطيعة مع كل ماهو قائم، وهذا يفتح بدوره الباب أمام الغموض الحداثى إلى حد الإعتام والابتذال، لكن ـ وهنا حاول العالم

أن يكون محدداً ـ الإبداع غموض لكن اللعب اللفظى بلا دلالة أو فقط لادعاء التهويم هو سمة الكثير من الإبداع الراهن ـ الذى بلاشك تتراوح مستوياته بين التسطح والرصانة.

وحاول فخرى صالح فى بحثه «قصيدة النثر العربية ـ الإطار النظرى والنماذج الجديدة» إلقاء الضوء على تسلسل المعايير النظرية ومدى ملاءمتها للحكم على مدى شعرية قصيدة النثر. وأوضح أن هذه القصيدة تنتسب إلى أفق المثاقفة والترجمة فى التعامل مع الآخر؛ إذ رغم مرور ما يزيد على ثلث قرن من ظهور هذه القصيدة على صفحات المجلات إلا أن التأصيل النظرى لها لم يتحقق بشكل كاف أو مواز للاعتراف النقدى الذى حققته قصيدة التفعيلة. والذائقة العربية ـ فيما يرى الباحث ـ لازالت فاصلة بشكل قاس وصارم بين النثرى والشعرى. وأوضح فخرى صالح أن ظروف الرفض التى مرت بها قصيدة النثر الغربية لازالت تعانيها أختها العربية، كما أن التصور الضيق للشعرية جعل الشاعر يرفض الوسائل الآلية فى الشعر الموزون المقفى ويبتغى توافقات سرية أكثر جمالاً. سوزان برنار اعتمدت شروطاً جديدة (وقتها بحسب تعريفها) لتحقيق الشعرية فى قصيدة النثر الغربية مثل الوحدة والمجانبة والإيجاز وكلية التأثير، وهذا المفهوم الأخير ينتسب إلى تحليل الشاعر والقاص الأمريكى إدجارألن بو الذى رأى فى القصيدة الطويلة تناقضا فى المعانى. وقد نقل هذه المفاهيم أدونيس والحاج أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. أنسى الحاج كتب مايشبه المقدمة التبشيرية فى كتابه (لن) حيث أعاد حرفا بحرف ما قالته برنار. ثم وسع أدونيس هذه الطروحات وحاول ربط تحليله لهذه القضية بالمفاهيم العربية فى النقد معيداً للأذهان الخطاب الصوفى، بالإضافة إلى طروحات حاتم الصكر وصلاح فضل وكمال أبو ديب، حيث يركزون على كون الصورة الشعرية هى الوحدة الأساسية المؤسسة فى قصيدة النثر، حيث يتحدث أبوديب عن «التعويض البنيوى» ويتحدث فضل عن «التعويض الشعرى» فى تحقيق شرعيتها، وعليه فهذه القصيدة تتميز باعتماد لغة المفارقة وجمالية الحد الأدنى فى تعبير برنار.ثم عرض الباحث تحليلاً سريعاً لنماذج من قصائد نورى الجراح وعباس بيضون وصلاح فائق وزكريامحمد وسيف الرحبى وسركون بولص، وأكد أنه ليس القصائد القصيرة وحدها التى تصلح كنماذج لقصيدة النثر.

وأمام محور ترجمة الشعر فقد قدم بشير السباعى ورقة بعنوان «المترجم ممثلاً ـ ترجمة الشعر: تجربة شخصية» أبرز فيها أن تجربة الترجمة كانت اعترافًا بالآخرية.. تدعى تسامحًا لاتتعامل مع أية تحيزات شوفينية وهذا مستوى ـ فى تقدير الباحث والمترجم السباعى ـ لايمكن امتلاكه إلا إذا كنا جديرين بتحديه.وأضاف: «من يترجم قصيدة شموع لكفافيس لابد أن يشعر أنه نزيل شارع ليبسوس بالإسكندرية... وبعض مترجمى شكسبير الروس أحسوا أنهم ليسوا أقل من شكسبير. ورغم الوشائج السريالية الحميمة بين جورج حنين وجويس منصور فإن أصواتهما تظهر مختلفة فى ترجماتى. والحقيقة أن حضور المترجم يكمن فى ذوبان ذاته فى الآخرية، وهو الوحيد الذى يهنئ نفسه عندما نقول له «لم نشعر بوجودك». والمهارات النوعية تختلف، فما هو مطلوب من مترجم سونيتات شكسبير يختلف عن المهارات التى تتطلبها ترجمة رباعيات الخيام. كذلك يفرض تغيير الأزمنة صيغا جديدة من الترجمات لما ترجم، لأن كل مترجم يترجم تحديداً لمعاصريه وليس لأجيال قادمة.

وقدم الدكتور محمود على مكى شهادته فيما يتعلق بترجمة الشعر تاركًا ـ كما أوضح ـ النصوص الأخرى من مسرحية ورواية ومقال مما ترجمة إلى الإسبانية ـ وموصفًا الترجمة على أنها فن ومران طويل يتعين عليه التزام الأمانة والسعى لإعادة الخلق الأدبى وتمكن من اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها. ويشير د. مكى إلى تصنيف الشاعر والناقد الإنجليزى درايدن لترجمة الشعر والذى تحكمه ثلاثة مذاهب: أولها الترجمة أو النقل الحرفى أى Metaphrase للألفاظ فى سياقها الأصلى، وثانيها نقل المعانى فقط، بغض النظر عن نسق الجملة أو انتظام الكلمات فى العبارة أى Paraphrase ، والثالث إعادة سبك العبارات بل القصيدة ككل إذا مادعت الحاجة بحيث يمكن تقديم المثيل العملى الأصلى باللغة المترجم إليها، ويطلق عليها درايدن مصطلح Imitation أو محاكاة الشاعر،ويمكن أن يصبح مااقترحه

درايدن مراحل للترجمة لامذاهب فيها. فالمرحلة الأولى لاتعطى ثماراً مقبولة وحتى نجاحها مرهون بتقارب اللغتين المعنيتين أو انتسابهما إلى الأصل نفسه كالبرتغالية والإيطالية، بينما اللغات التى يختلف فيها نسق الجملة تنتهى إلى رطانة تشوه النص. والمذهب الثانى هو نقل للمعانى مع ماللابد من تغييره فى أنساق الجملة - هذا واقعياً إن شئنا.. وفى الوقت ذاته تؤدى المحاكاة مثلاً إلى البعد عن النص الأصلى بعداً شديداً، ويمكن هنا - فى نماذج كثيرة - أن تصح العبارة الإيطالية «أيها المترجم.. أيها الخائن!»، ولاننكر صعوبة الجمع فى التوازن مابين الأمانة ونقل القيم الجمالية والفنية - إنها كيمياء الترجمة. وأضاف د. مكى: الحق إنى أرى تطبيقاً واقعياً للمثل الإسبانى «إن الجهل شديد الجرأة» فى إقدام العديد من المترجمين على ترجمة نصوص مااستعدوا لها بشكل كاف. هناك فارق رهيب بين ترجمات طه حسين للأدب التمثيلى اليونانى فى النثر وترجمات المازنى والعقاد الشعرية الإنجليزية من جهة، وبين ترجمات مصطفى لطفى المنفلوطى أو ترجمة حافظ إبراهيم من جهة أخرى (ونذكر للأخير «البؤساء» التى هاجمها طه حسين بشدة وكان محقاً). وضرب د. مكى أمثلة متفرقة لترجماته الشعرية من الإسبانية إلى العربية مثل ترجمة أنطونيو ماتشادو أكبر شعراء الإسبانية فى القرن العشرين، وكالدرون دى لاباركا وغيرهم.

بحث د. جمال التلاوى كان مجموعة من المداخلات النظرية والتطبيقية فى ثلاثة محاور - هكذا وصفه بنفسه. وتوقف د. التلاوى عند الإيقاع فى ترجمة الشعر الإنجليزى للعربية، وطالب بالمحافظة على قدر من التنغيم بشعرنا أن ما نقرأ شعراً وليس نثراً. كما أشار إلى أن مفهوم الإيقاع هو الذى أشار إليه إزار باوند Cadence فى مانيفستو الحداثة الذى أصدره مع بداية حركة الشعر التصويرى Imagist-poetry عام ١٩١٢ باعتباره نوعاً من الموسيقى الشعرية لاتعتمد على التفعيلات أو العروض التقليدية.

وأشار د. التلاوى إلى حادثتين وقعتا فى عالم الترجمة - أو كنتيجة اطلاع على ثقافة الآخر من الإنجليزية إلى العربية والعكس. أولاهما ترجمة بدر توفيق للسونيتات الشكسبيرية التى تشعرنا بضياع جزء أساس من روح شكسبير والتى تمثل إخفاقاً كبيراً، فرغم أن المترجم شاعر فإنه قدم ترجمة تفسيرية خالية من الشعرية أو إيقاعها. وثانيتهما نموذج الرباعيات (بقصد رباعيات الخيام) بالزجل لمحمد رضا والتى اكتفت بنقل صورة البيت الرباعى.بينما ينهض من بين الركام استثناءات جميلة مثل ترجمة عنانى لنصوص باوند وشكسبير وترجمة إليوت لماهر شفيق. وأشار د. التلاوى إلى أن هناك نظريات فى الترجمة تؤكد حق المترجم فى الحذف والاستبدال Replacement (ويؤكد أنه هو شخصياً ضد هذا) حتى كان صدور كتاب Contemporary Theories of Translation عام ١٩٩٣ لصاحبه الأمريكى أدوين جنتزلر الذى يقول فيه إنه منذ السبعينيات وحتى الثمانينيات نشأت جماعة فى جامعة تل أبيب أخذت نظرية الاستبدال، ثم طورها اليهودى إيفين زوهار الذى حرص على الترجمة إلى العبرية بشكل انتقائى لإقامة «نظرية شرقية»، بينما هى نظرية صهيونية الدوافع؛ إذ تؤمن بالترجمة التوجيهية من اللغات الأخرى إلى العبرية، وتنقل نظريات الترجمة كنظريات حضارية تاريخية باعتبار القارئ المستهدف بالمادة المترجمة هو مايهم، الأمر الذى يعنى الانغلاق والأحادية بل وسلطوية التأويل عندما لايكون القارئ عارفاً باللغة الأخرى التى تمت منها الترجمة. ثم انتقل د. التلاوى إلى ديوان رفعت سلام فى (وردة الفوضى الجميلة) وقال إنه أخذ الكثير بل الكثير جداً والصريح من تى. إس. إليوت فى (الأرض اليباب) دون أن يشير إلى أن ثمة ترجمة أو تناصا أو خلاف ذلك، ووصف هذا العمل بأنه سرقات صريحة لفقرات وأبيات كاملة على مستوى الإيقاع والكلمات، حتى إنه يهجر فكرة عرائس النهر الموجودة فى التراث الفرعونى ليستعيرها من إليوت.. أى حتى على مستوى المرجعيات الأسطورية. وقدم الباحث دلائله بمقارنة نماذج من أشعار سلام وفقرات من (الأرض اليباب) لإليوت. غير أن مقررة الجلسة د. فاطمة موسى أكدت إنه لايمكن القول بعدم الحذف على إطلاقه، لأنها شخصياً اضطرت لممارسة الحذف فى ترجمتها لنص مسرحية (الملك لير) لشكسبير فيما يتعلق بهمهمات الجن والعفاريت التى لو أدرجت بالإنجليزية لما كانت تعنى شيئاً، كما أكدت أن كلا من زوهار ونيوآرك يستحق معالجة أوسع من تلك التى منحها لهما د. التلاوى فى ورقته.